

A *LOG IN*
B *FROM A CURIOUS PROCESS OF PLAY AND CONTRADICITION*

Tanja Irina Koljonen
Valokuvataiteen MA-tutkinnon opinnäytetyö
Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Kevät 2014

ALUKSI

Opinnäytetyöni jakautuu kahteen osaan: Osa A *Log In* on yritys kartoittaa mitä piilee päivässä syntyneen teosidean takana. *Log In* on vuonna 2011 valmistunut liikkuvan kuvan teos jossa animoidut, hylätyt pankkikorttikoodinumerot rakentavat jatkuvan luupin. Olen editoinut numeromateriaalin häviämään hiljalleen kohti valkoista. Kirjoitan materiaalista, teoksen käytännön toteutuksesta ja rakenteesta, toistosta sekä nollasta.

B-osassa *From a Curious Process of Play and Contradiction*, paneudun valokuvalliseen työskentelyyni. B-osan kuvallinen osuus kattaa valikoiman teoksia vuosilta 2011-2014. En ole työstänyt varsinaista sarjaa, pikemminkin lopulta on syntynyt kokoelma yksittäisiä teoksia. Nämä teokset linkittyvät yhteen sanan, esineen ja valokuvan liitoksen rajapinnalla. Tekstissä taustoitan motiiveja työskentelylleni, pohdin valokuvan osuutta, sen suhdetta sanaan sekä avaan runouden merkitystä työskentelyssäni.

A ja B osaa yhdistää löydetyn, hylätyn materiaalin työstäminen. Sekä A että B osan sisällöissä kyseenalaistuvat loogiset rakenteet: A osassa numeroiden logiikka tuhoutuu ja tilalle nousee uusi keksimäni logiikka, jonka päämääränä on lopulta kadottaa kaikki näkyvät merkit. B osassa konventionaaliset systeemit vesittyvät kun tuon valokuviini rinnakkain kaksi toisistaan irrallista elementtiä, sanan ja esineen.

Sisällysluettelo

A	LOG IN	
	I	Materiaali 13
	II	Käytäntö 16
	III	Otteita työpäiväkirjasta 19
	IV	Toisto, idea, objekti 23
	V	Nolla 29
B	FROM A CURIOUS PROCESS OF PLAY AND CONTRADICTION	
	I	Tausta 33
	II	Valokuva 40
	III	Kuva ja Sana 60
	IV	Poetic - not logical 87
	V	Johtopäätös 96
	Lähteet	100

A

LOG IN

LOG IN, 2011

Hd-quality

01'18

Continuous loop, no sound

Dimension variable

Log In rakentuu animoiduista, käytetyistä ja hylätyistä pankkikorttikooodeista. Numero- ja koodiyhdistelmät ovat käsin ylivuuttuja sitä mukaa kun tunnus on käytetty. Yksi kortti sisältää 80 erilaista koodiyhdistelmää. Teoksessa on 20 kokonaista korttia, jotka on editoituna seitsemään eri sekvenssiin. Teos sisältää siis yhteensä 11 200 erikseen editoitua koodiyhdistelmää. Jokainen sekvenssi kadottaa numeromateriaalin hiljalleen kohti tyhjää valkoista pintaa.

Log Inin rakenne on musiikin kaltaista: siinä on rytmi, kuvio ja toisto jossa saman teeman eri elementit häipyvät ja ilmestyvät varioidusti yhä uudelleen. Käsin piirretty viiva viittaa ihmisen läsnäoloon. Numeroiden logiikka hajoaa editoinnin seurauksena. Nolla tai tyhjä projisointipohja pyyhkii sekä menneen että tulevan jättäen arvon ainaostaan nykyhetkelle. Kuinka käsitämme ajan ja läsnäolomme siinä?

01 = 1269	01 = 9456	01 = 7264	01 = 3560
01 = 7552	01 = 1679	01 = 5946	01 = 9140
01 = 5940	01 = 7522	01 = 1296	01 = 8228
01 = 9525	01 = 6880	01 = 7156	01 = 5069
01 = 1296	01 = 7552	01 = 7264	01 = 9525

I MATERIAALI

Idea tarvitsee aineellisen muodon tullakseen näkyväksi. Se, mitä materiaali lopulta on, riippuu ideasta. Voi käydä myös toisin päin: materiaali kutsuu ideaa. Jäin tuijottamaan pankkikorttia juuri muutaman sekunnin liian pitkään. Tuona hetkenä oli käteni jo ehtinyt ojentua kohti roskakoria, valmiina heittämään käyttökelvottomaksi umpeutuneen tunnus kortin menemään. Ajattelin uudelleen. Materiaali synnytti spontaanin idean: halusin nähdä numerot suurempina ja liikkeessä.

“Ai, sä jatkat tota roskien keräilyä,” tokaisi vanha työkaverini huvipuistosta 2000-luvun alusta kysyttyään tekeillä olevasta Log In-projektistani. Hän muisti minun koonneen aikoinaan talteen kaikki huvipuiston valokuvauspisteen printtereiden käytetyt värikalvorullat, ‘ribbonit’. Magenta, keltainen ja syaani. Niistä syntyi hetkeä myöhemmin kaitafilmille kuvattu ‘animaatio’ *Thirty-Five a piece without a laugh* (2002). Teoksessa on nopea liike ja voimakkaat värit. Negatiivina värikalvoilla esiintyvät ihmishahmot vuoristoratavaunuissaan poseeraavat, näyttävät voitonmerkkejä tai keskisormea, pelkäävät, huutavat tai nauravat. Olisikohan kymmenen vuoden takaisen teosideani taustalla ollut jo tuolloin huoli elämän hektisyyden kiihtymisestä? Log Iniin kätkeytynee samankaltainen motiivi, mutta se jääköön taustalle.

Se, minkä tekniikan valitsen materiaalilleni, ei ole ensisijaista. Asennoidun tekemiseen mahdollisimman luonnollisesti, en halua kahlita työskentelyäni tietyn välineen asettamiin rajoituksiin. Alkuperäinen ideani oli tehdä liikkuvan kuvan teos. Kokeilin silti rakentaa keräämästäni korttimateriaalista myös still-kuvan. Pysähtyneenä se kuitenkin tavoitti vain osan siitä, mitä tavoittelin. Halusin saattaa numerot liikkeeseen, jolloin ne viittaisivat jatkuvuuteen ja vahvempaan vihjeeseen elämästä. Päädyin toteuttamaan systemaattisesti rakennetun teoksen liikkuvalla kuvalla. Log In koostuu keräämistäni verkkopankkitunnuskorteista, jotka olen manuaalisesti animoinut. Teoksen koko ja esitysmuoto vaihtelee tilan mukaan. Teos on tähän asti esitetty Cartes Flux-mediataiteen festivaaleilla Kaapelitehtaan Valssaamossa lokakuussa 2011, ja vuonna 2012 se oli osana yksityisnäyttelyäni Gallery Taikissa, Berliinissä.

Levitän kerätyn materiaalin eteeni löytääkseni sanat sille, mitä näen. Kiinnostuin alun perin koko pituudeltaan yliviivatuista verkkopankkitunnuksista. Pidän niistä edelleen. Koko edessäni oleva numeronäkymä vaikuttaa neuroottiselta. Kortit ovat jo unohdettuja sekä tietojärjestelmässä että tilinomistajan yksilöllisessä elämänhallintajärjestelmässä. Käytön ja kulumisen jäljet ovat nähtävissä: löydän kahviläikän, taittuneita kulmia ja repeytyneitä taitoksia.

Kortit ovat täynnä jälkiä ja merkintöjä, yliviivauksia. Eri käyttäjien merkitsemistavat vaihtelevat – jokainen jälki on erilainen. Useimmat niistä ovat kokonaan ylivedettyjä viivoja tai ympyröitä. Viivat ovat luonteikkaita; jossain korteissa ne ovat lähestulkoon maltillisen tasapituisia ja suoria, toisinaan taas vauhdikkaan mutkikkaita ja spontaaneja. Mukaan mahtuu myös käytettyjä ja silti miltei merkkeamattomia kortteja. Joukossa on kuulakärkikynää, lyijykynää sekä värikkäitä piirrosviivoja. Minua kiehtoo ajatus kutakin jälkeä edeltäneestä, tiedostamatta jääneestä piirtämisen hetkestä.

Pankista riippuen tunnuskorttien ulkonäkö ja käyttötapa vaihtelevat. Olen kerännyt vain yhden pankin paperisia tunnuskortteja, joissa kehotetaan yliviivaamaan tunnusluku sitä mukaa, kun se on käytetty. Pankkitunnuskortteja käytetään verkkopankissa asioidessa. Pankin asiakkaana saan vuosittain käyttöni oman tunnuslukukortin. Yhdellä kortilla voin kirjautua sisään pankkiasioilleni kaikkiaan 80 kertaa. Tämä edellyttää, että käytän tunnusluvut ennen korttiin painettua päivämäärää, jonka jälkeen tunnusluvut raukeavat. Kortti on tarkoin säilytetty esine noin vuoden verran, jonka jälkeen siitä tulee jätettä. Tuohon roskaan on huomaamatta tallentunut jälkiä toistuvasta käyttäytymistavasta.

Käyttämättöminä ja merkitsemättöminä pankkitunnuskorttien numerosarjat muistuttavat minua lähinnä tietoteknisestä järjestelmästä. Ylimerkitsemisen jälkeen numerotunnuksiin liittyy kuitenkin toinen ulottuvuus – ihmisen läsnäolo. Mielikuvani ajautuvat tietokoneen sijaan ihmisen päänsisäiseen järjestelmään. Tietoteknisen järjestelmän laskema numeroyhdistelmä-jono yhdistettynä spontaaniin kädenjälkeen luovat itseäni kiinnostavan kontrastin. Miksi?

Yritän katsoa pankkitunnuskortteja ikään kuin en tietäisi niiden käyttötarkoitusta. Yliviivaus ja kynällä tahritut numerot vaikuttavat voimakkaalta kieltämisen eleeltä; luulen hetken, että yliviivatut numerot eivät ole kelvanneet merkitsijälleen. Niissä on mahtanut olla jotain vikaa, tai ne ovat johtaneet epäonnistumisiin, ajattelen. Samalla hylätyt, epäloogisuudessaan mystiseltä näyttävät numerot toinen toisensa jälkeen luovat mielikuvan neuroottisesta yrityksestä selvittää jokin suuri arvoitus. Ratkaisu vaikuttaa lottovoittoakin epätodennäköisemmältä. Tiedostaessani pankkitunnuskorttien käyttötarkoituksen tiedän, että jokainen merkattu numeroyhdistelmä on johtanut ratkaisuun eli onnistuneeseen verkkopankkiin sisäänkirjautumiseen, yritykseen pitää elämä järjestyksessä.

01 = 7652	11 = 6021	21 = 7495	31 = 4225
02 = 5020	12 = 3365	22 = 8302	32 = 7087
03 = 8301	13 = 1793	23 = 3418	33 = 7694
04 = 8451	14 = 2680	24 = 1239	34 = 6317
05 = 8748	15 = 9895	25 = 8741	35 = 2173
06 = 2911	16 = 6743	26 = 5803	36 = 1709
07 = 8501	17 = 7768	27 = 1881	37 = 9286
08 = 9287	18 = 3227	28 = 6671	38 = 4790
09 = 4619	19 = 9310	29 = 1381	39 = 7659
10 = 5071	20 = 6892	30 = 3712	40 = 2672

41 = 4082	51 = 5322	61 = 7133	71 = 9247
42 = 2612	52 = 6029	62 = 5159	72 = 5018
43 = 5214	53 = 4844	63 = 1453	73 = 4664
44 = 3179	54 = 5321	64 = 6518	74 = 5175
45 = 9388	55 = 8289	65 = 6951	75 = 7853
46 = 8737	56 = 7663	66 = 9625	76 = 2650
47 = 7205	57 = 7656	67 = 3277	77 = 3122
48 = 5448	58 = 5879	68 = 7795	78 = 7809
49 = 8656	59 = 8379	69 = 6800	79 = 6148
50 = 1454	60 = 5764	70 = 8028	80 = 2844

Used constantly, do not strike out

A = 4711	F = 7046	L = 4229	S = 9764
B = 4347	G = 9754	M = 6677	T = 1154
C = 4291	H = 2157	N = 1841	U = 3491
D = 4681	J = 1850	P = 0566	
E = 4868	K = 0279	R = 7153	

Nordea will never contact you by e-mail or telephone asking for your netbank codes. 24.03.2009


Originaali pankkitunnuskortti

II KÄYTÄNTÖ


Jokainen pankkitunnuskortti sisältää järjestyksessä numerot 01—80. Jokaiselle luvulle on oma yksilöllinen neljän numeron yhdistelmä. Korttiin se on merkitty esimerkiksi muotoon 70=2376. Skannaan kortin kerrallaan. Irrotan kuvankäsittelyohjelmalla kortin numerot taustastaan ja sijoitan ne editointiohjelman aikajanalle järjestyksessä 80:sta 01:een. Yhden kortin numerot muodostavat yhden jakson, jota kutsun sekvenssiksi. Sekvenssi tunnetaan myös musiikissa terminä, joka tarkoittaa musiikillisen aiheen toistumista peräkkäin usein eri sävelkorkeudella¹. Log Inin rakenne lähenee musiikin muotoa: se sisältää rytmin, kuvion sekä toiston, jossa erilaiset variaatiot samasta rakenteesta sekä ilmestyvät että häipyvät.

Toistan alkuperäistä sekvenssiä seitsemän kertaa peräkkäin. Yhden pankkitunnuskortin muodostama seitsemän sekvenssin tapahtumasarja juoksee paikallaan koko ajan. Yhdellä projisointi- ja editointipohjalla on 20:sta eri kortista muodostettu seitsemän sekvenssin tapahtumasarja. Muokkaan jokaista sekvenssiä vähitellen; lopulta numerot ja merkitsemisjäljet katoavat kokonaan.


Liikkeen rakenne:



I Sekvenssi: Numeroyhdistelmä esiintyy sellaisenaan.




II Sekvenssi: Jäljellä ovat nollat, yhtä kuin-merkki sekä merkitsemisen jälki.




III Sekvenssi: Nollat karsiutuvat, jäljelle jäävät ainoastaan yhtä kuin -merkki sekä merkitsemisen jälki.


1 Wikipedia.org/wiki/Sekvenssi_(musiikki). Luettu 7.3.2012



IV Sekvenssi: Jäljelle jää ainoastaan merkitsemisen jälki.



V Sekvenssi: toistaa saman kuin edellinen mutta 67% läpinäkyvyydellä.



VI Sekvenssi: Toistaa saman kuin edellinen sekvenssi mutta 34%:n läpinäkyvyydellä.

VII Sekvenssi: Elementit ovat tyystin hävitetyt, kuva on merkitön.

Numerosarjojen liike etenee sykronoidusti: kaikki kuvapohjalla rullaavat numerot lähtevät liikkeelle samaan aikaan samasta numerosta. Jokainen projisointipohjan tapahtumasarja sisältää tarkalleen saman rakenteen. Systemaattinen rakenne tekee korttien numeromateriaalista neutraalin: vaikutelma on staattinen ja hiljainen. Loputtuaan tapahtumasarja toistuu aina uudelleen; teoksella ei ole merkityksellistä alkua, keskikohtaa eikä loppua.

Loin konseptin, jonka käytännön työn tiesin olevan hyvin monotonista. Jokainen yksittäinen still-kuva on editoitu tietokoneella manuaalisesti. Tarkemmin määriteltynä, käytin leimausin-työkalua photoshopissa. 20 korttia jossa jokaisessa on 80 lukuparia. Tämä kun kerrotaan vielä seitsemällä, se tekee yhteensä 11200 yksittäistä still-kuvaa. Tunteja kului.

Huolimatta siitä, että päämääränäni oli konkreettinen kuvapinnan tyhjyys ja materiaalin häivyttäminen, en silti ymmärtänyt että valmis työ esillä olisi aiheuttanut niinkin välinpitämättömän tunteen mitä koin kun näin teoksen esityskontekstissa ensi kertaa. Odotin suuren työmäärän jälkeen juonekasta elämystä. Sen sijaan, teos elää omaa hiljaisen mitätöntä elämäänsä kaiken taustalla. Kahden kuukauden intensiivinen työrupeama oli neuroottinen keskittymisharjoitus, jossa työpäiväkirjaan eheidien lauseiden kirjaaminen kävi päivä päivältä hankalammaksi.

III OTTEITA TYÖPÄIVÄKIRJASTA

kortti 1+2

toistuvasti

loop

scale 300%

skannaa

irrota

tallenna

jatkuu

numeroiden irrotus, keskitä mieli, sulje kieli

sinnikkään hitaasti etenevää automaatiota

paineen alla

tuijota yhtä-kuin merkkiä

hieno tulee kertakaikkiaan

back to business

kirjauduin verkkopankkiin, saldo +21.14

voin nostaa käteistä automaatilta

tyhjä osoittaa esityksen merkityksettömyyttä

1:11 tauko. jalat puutuu

jatka sekv.10_1_

avaa 10_20

tallenna 10_1_62

locked in -syndrooma muuttuu log in- syndroomaksi.
log in- syndrooma: aivotoiminta, älyllinen reaktionopeus laskee n. 30%, silmänpohjien väsyminen, hartiakivut

edistyy

jatkuu

työtä on tehtävä ilolla

jatka seur. sekv. 13_3_41 et.päin
nelosta
remove=

eilisen päivän setti ei kauheasti täyttänyt päätä ajatuksilla
en ole häiriintynyt jatkamaan

tao päätäsi rauhassa ja lempeydellä seinään
työtä

klo 9- jäsentynyttä

jaksa

sanat harvenevat entisestään
sanat harvenevat entisestään

viikko kulunut väsyttää en oo jaksanut kirjata
10.30- Tee 5 in+out export
tee 5_3

5_1_58 vielä korjaamatta
5_1-6_58

14_1_71
eli avaa 14_40-31

täytyy ajatella että työskentely näppiksellä on kuin soittaisin pianoa

jne on and
jne on and
jne on and
jne on and
jne on and
on

seur.pvä jatka 24_sekv.1
24_sekv.1
avaa 24_1

24.70 ->_61

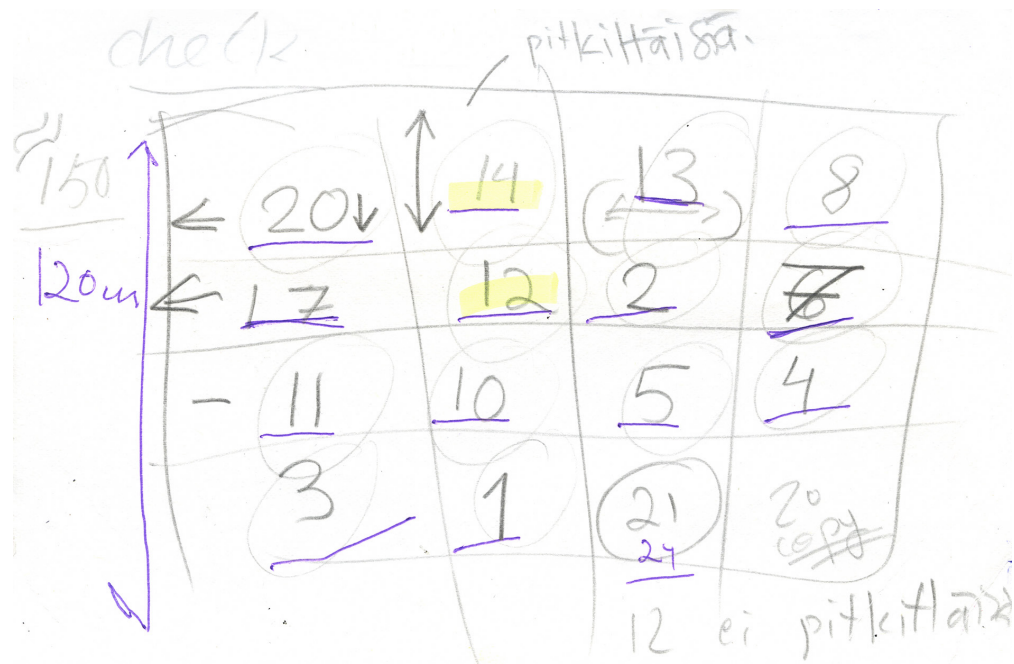
työaika 12:30-19 -miinus ruokis

loop kortti 10 ok

9.30 -> work 19.00
(some files went offline)

onnellinen 6:20 ilta

kortti_x_Jokeri koska aikaa on liian vähän
klo 11:49 blu ray



IV TOISTO. IDEA, OBJEKTI

Log In valmistui edellä esitetyn työpäiväkirjan vireessä, luomaani systeemiä sitkeästi seuraten. Toisto yleensäkin liittyy rutiineihin. Saatamme toistaa jokapäiväisiä toimiamme enemmän kun huomaammekaan. Arjessa toistuvat asiat jäävät usein rekisteröimättä tuttuutensa vuoksi – toimimme ajattelematta. Toimet muuttuvat rutiininomaisiksi suorituksiksi. Tuttuun päämäärään voisi valita toisinaan uuden reitin vain ollakseen ympäristössä ja itselleen eri tavalla olemassa. Taiteessa toisto toimii mielestäni päinvastaisesti. Parhaimmillaan teoksessa toisto pakottaa katsojan ajattelemaan jotain muuta kun sitä, mitä hän yksittäisessä osassa näkee. Katsojan reaktiossa on kyse reaaliaikaisesta läsnäolosta ja tunnistamisesta siinäkin tapauksessa, että katsoja havahtuu teoksen edessä epämukavuuden tunteeseen, kun teos ei avaudu. Toisto taideteoksessa voi vähentää yhden tapahtuman merkitystä ja liittää sen laajempaan yhteyteen. Toisto myös kuluttaa ja tekee toistetusta osasta mantran kaltaisen. Toistoa tehokeinoaan käyttävässä taiteessa teoksen yhtenäiset elementit kootaan usein yhteen systemaattisen kaavan mukaan.

Toistoon perustuvan työskentelyn varhaisimmista tekijöistä tunnetaan mm. saksalainen Peter Roehr (1944–1968), joka lyhyestä eliniästään huolimatta ehti luoda ytimekkään taiteellisen tuotannon.

I change material by repeating it unchanged. The message is the behaviour of the material in response to the frequency of its repetition.

-Peter Roehr

Varhaisimmissa teoksissaan Roehr käytti mm. laskukoneita, jotka pelkästään toistivat edellisen laskutoimituksen jälkeistä numerotulosta niin kauan, kunnes paperi loppui. Myöhemmin Roehr editoi mm. amerikkalaisia mainoksia muutaman sekunnin pituisiksi toistuviksi luupeiksi, kuten esimerkiksi *Gulf II*, 9x (1965), joka yksinkertaisesti toistaa bensa-aseman pyörivää Gulf-kylttiä. Usein hänen sarjalliset montaaasinsa sisälsivät useita objekteja liikkuvista merkeistä ja mainosvalokuvista aina radioklippeihin ja konekirjoitettuun tekstiin asti. Objektiin matemaattisella asettelulla Roehr pyrki hävittämään taiteilijan persoonan teoksesta kokonaan.¹

¹ Liebs 2011

Log Inin kohdalla tekijyys on läsnä vain faktana että materiaali on jonkun keräämää ja järjestämää. Tämäkin seikka jää sivuun teoksen pyöriessä loputtomasti eteenpäin ilman päätepis-tettä. Kirjassaan Conceptual Art Tony Godfrey puhuu Roehrin teoksiin liittyen toistosta (*seria-lism*) mantrana, jolla on hypnoottista voimaa. Teoksen merkitystä on vaikea fokusoida, ja kuva tapahtuu koko kuvapinnalla: eheä taideobjekti pirstoutuu tekijyyden katoamisen myötä.¹

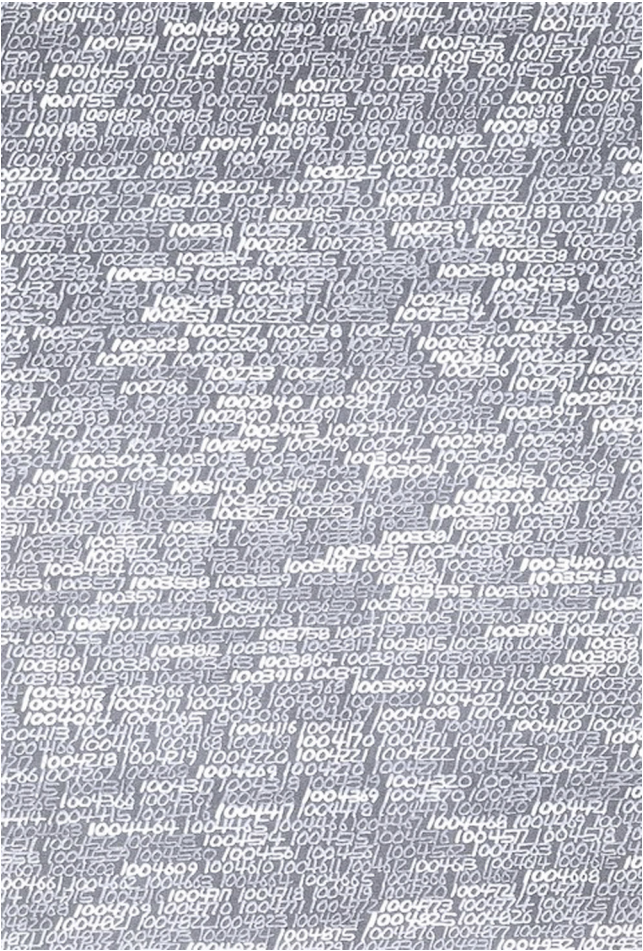
Log In sisältää rakentamani toistollisen kuvion. Haluan merkkien kuluvan pois, jotta ne menet-tävät voimansa. Tyhjäällä valkoisella projisointipohjalla numerot ja merkit lakkaavat hetkeksi olemasta, kuolevat. Valkoinen väri tukee merkityksettömyyttä. Mitä piilee merkityksettömyy-dessä ja miksi se kiinnostaa minua? Log Inissä rikkoutuu ajan kokemisen lineaarinen rakenne: numerot väistyvät ja niiden looginen eteneminen hajoaa. Merkitön valkoinen pohja ei tarjoa suuntaa menneeseen eikä tulevaan. Onko se epämurkava tila? Järjetön, koska siinä ei ole yhtään mitään? Vai kenties mahdollisuus, avoin tila johon voi liittää mitä tahansa?

Puolalaisen taiteilijan Roman Opalkan vuonna 1965 aloittama teoskokonaisuus “1965/1- ∞” käsittää sarjan systemaattisesti toteutettuja numeromaalauksia, jotka alkoivat numerosta yksi ja jatkuvat äärettömyyteen saakka. Hän jatkoi järjestelmälliseen metodiin pohjautuvaa työskente-lyään aina kuolemaansa 2011 asti. Hänen viimeinen maalaamansa luku oli 556072493². Opalka maalasi valkoisia numeroita tasaharmaalle, aina samankokoiselle maalaus pohjalle. Jokaisen uuden maalaus pohjan harmaaseen pohjaväriin hän lisäsi tietyn määrän valkoista, jotta ääret-tömyyttä lähestyttäessä itse numerot sulautuvat hiljalleen taustaansa. Jäljelle jäisi ainoastaan valkoista. Roman Opalka myös nauhoitti maalatessaan sanelemansa numerot sekä valokuvasi itsensä systemaattisesti samalla valolla, rajauksella ja kasvojensa muuttumattomalla ilmeellä päivittäin. Teoksessaan Opalka käsitteli aikaa ja sitä, miten me ihmiset määritämme ajankulun.

1940-luvun puolivälin jälkeen dadasta ja surrealismista innostuneet letristit ilmaisivat ensim-mäisiä ajatuksia materiaalin häivyttämisestä taiteen kontekstissa. Kuva muuttui kirjaimiksi ja visuaalisiksi merkeiksi. Letrismi tunnetaan alkujaan ranskalaisena Isidore Isoun (1925—2007) perustamana avantgarden taidesuuntauksena. Elettiin aikaa ennen minimalismia ja käsitetai-detta, joka kukoisti Amerikassa myöhemmin 1960-luvulla. Maalaukset korvautuivat teksteillä

1 Godfrey 2008, 150

2 Opalka, Roman. <http://en.wikipedia.org/> Luettu 4.2. 2014



1965 / 1-∞
(– 99940 – 1017875)
Roman Opalka
196.8 x 135.3 cm
Öljy kankaalle

ja merkeillä ja muuttivat perinteisen käsityksen kuvataiteesta. Voitiinko teoksia tehdä käyttämättä perinteisiä keinoja, kuten maalausta, piirtämistä tai taidegrafiikkaa? Tässä tilanteessa katsoja nousi erityiseen rooliin: hänestä tuli taiteen kuluttajan sijaan aktiivinen osallistuja. Kuva saattoi syntyä katsojan mielessä.¹

Amerikkalaisen sekä situationistina että letristinä tunnetun Guy Debordin tunnettu filmi *Howls in Favor of Sade* (1952) hylkäsi kuvan kokonaan. Filmistä koostuu pelkästä mustasta, jonka satunnaisesti rikkovat valkoiset valon välähdykset dialogin kera. Viimeiset 24 minuuttia filmistä on täyttä hiljaisuutta ja mustaa, jonka keskittyneisyyden rikkoo vain projektorin ääni. Letristit pyrkivät asettamaan maailman ennen kuvaa; elämä itsessään on vahvempi kokemus kuin erillinen taideobjekti.² Saman materiaalittoman ilmaisumaailman parissa työskenteli jo 1930-luvulla kokeellisista sävellyksistään tutuksi tullut amerikkalainen John Cage. Cagen merkittävin sävellys 4’33 syntyi samana vuonna kuin edellä mainitun Debordin *Howls in Favor of Sade*. Sävellyksen äänimaailma syntyy pelkästään ympäristön äänistä. Itse instrumentti on hiljaa: partituuri on täynnä hiljaisuutta, taukoja. Debord kadotti kuvan ja Cage äänet; enää oli olemassa vain katsoja oman olemassaolonsa kanssa tehtävänään omaksua tyystin uusi asenne, jossa ‘ei-mikään’ saatoikin yhtäkkiä olla kaikki.³

Samaan kategoriaan lukeutuu myös korealaissyntyisen, sittemmin amerikkalaistuneen video- ja mediataiteilijan Nam June Paikin varhainen teos *Zen for Film* (1964- 65). Teos on 23 minuutin pituinen, valottamattoman 16 mm:n filmin projisointi. Valottamaton filmi heijastaa seinälle enemmän tai vähemmän valkoisen valopinnan. Mitä kauemmin filmikela pyörii projektorissa, sitä enemmän filmi kerää pölyä itseensä ja naarmuttuu satunnaisesti.

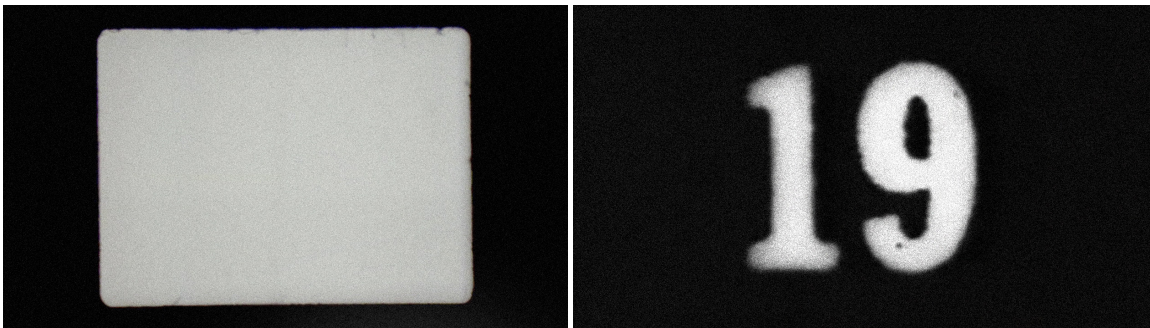
Fluxus-liikkeellä on juurensa avantgarden uomassa, dadan jälkimainigeissa 1960-luvulla. Paikin edellä mainittu videoteos asettuu fluxus-liikkeen kukoistuskauteen, 1960-70-luvuille. Fluxus-taiteilija ja fluxuksen perustajajäsen George Maciunaksen (1938-78) videoteos *1000 Frames* (1960) puhuu samankaltaisen monotonista kieltä, jossa 1000 kuvaruutua muodostavat liikkeen juoksevista numerosarjoista 1-1000:een.

1 Godfrey 2008.59
2 Godfrey 2008. 59
3 Godfrey 2008. 58-60

Luettelomaiseen latelemiseen ja kuvan hävittämiseen liittyen lainaan Marja Sakarin väitöskirjasta (Käsitetaiteen etiikka, 2000) seuraavan: ”Käsitetaiteen sarjallinen, tuntoaistiin vetoava visuaalinen luetteleminen vie ikäänkuin toiseen, mystiseen todellisuuteen, kabbalististen numerosarjojen tai arabeskien tapaan. Sakari mainitsee ”okkultisesta piirteestä, josta voi nähdä yhtymäkohdan varhaisen modernismin abstraktin taiteen pyrkimyksiin löytää universaali, ihmisestä riippumaton todellisuutta esiintuova ilmaisun taso.”¹

Mainitsemistani teosesimerkeistä löydän yhteyksiä *Log Inin* kanssa: monotoninen luettelevuus, ei draamallista juonta, loputon toisto. Log In-teosta katsellessa ei katso periaatteessa mitään, huomio ja epähuomio tapahtuvat samanaikaisesti. Kuten samanaikaisesti olisi läsnä sekä muisto että unohdus.

1 Sakari 2000, 38



Vas.
Nam June Paik
Zen for Film, 1965-65
23 Min film

Oik.
George Maciunas,
1000 FRAMES, 1966
41-2/3 sec.
Silent, b&w

V NOLLA

Log Inissä kumoutuu numeroiden loogisuus ja tilalle tulee rakentamani sekvenssien logiikka. Teoksen toinen sekvenssi ottaa ensimmäisen askeleen määrittelemättömän suuntaan: numeroista on jäljellä yhtä kuin-merkin kera vain nollat. Yhtä kuin -merkin toiselle puolelle jää monen numeroyhdistelmän kohdalla vain tyhjää.

$$0 = \rightarrow 0$$

Pidän nollasta, sen puolueettomuudesta. Se muistuttaa enemmän pelkkää muotoa kuin lukua. Nolla on yksinkertaisuudessaan kuin pallo tai piste, joka sulkee sisäänsä kaiken tarvittavan. Laskennan historiassa nollalla on erityisasema sen ei-numerollisen luonteensa vuoksi. Matemaatikot antiikin Kreikassa pelkäsivät nollan vaarallista ominaisuutta kumota maailman-kaikkeuden logiikka. Nolla syntyi idässä, Intiassa n. vuonna 500. Länsimaissa nollaa vastaava merkintä tunnettiin Babyloniassa jo 300-l eaa ja se keksittiin selventämään laskupöydän lukujen välissä olevaa tyhjää tilaa. Sillä oli arvoa vain, jos sen vasemmalla puolella oli jokin muu numeromerkki. Lukusuoralla sille ei löytynyt paikkaa, koska alkujaan se ei viitannut mihinkään lukuun.¹

Lukusuoralla nolla asetetaan negatiivisten ja positiivisten lukujen väliin. Tässä roolissaan nolla on kahden eri maailman välissä edustaen ei-mitään. Siksi sitä antiikin aikoina pelättiin: nolla yhdistettiin olemattomaan². Kun nollaan lisätään nolla, on tulos edelleen nolla. Nolla ei laskutoimituksissa kasvata numeroita, vaan sen voima kykenee pahimmillaan (esimerkiksi kertotaulussa) hävittämään minkä luvun tahansa. Pythagoralaiseen maailmankuvaan nolla ei sopeutunut: pythagoralaiden mukaan kaikki oli ilmennettävissä lukuina ja geometrisinä kuvioina. Myös Aristoteleen luoma näkemys katsoi maailmankaikkeuden olevan äärellinen ja täynnä ainetta. Ääretöntä eli tyhjyyttä ei ollut – ajatusta nollasta pidettiin luonnottomana³. Itämaisessä ajattelussa äärettömyyden käsite on luonnollinen osa ajattelua. Esimerkiksi hindulaisuudessa tyhjästä eli äärettömästä kumpuaa itse elämä, jonne elämä lopulta myös päättyy.

1 Seife 2000. 22-23
2 Ibid. 27-28
3 Ibid. 57

Nolla oli Intiassa alusta alkaen luonnollinen käsite. ¹ Intialainen lukujen kymmenjärjestelmä sai jalansijansa läntisessä maailmassa 800-luvulla ja lukujärjestelmää ryhdyttiin kutsumaan arabialaiseksi lukujärjestelmäksi. Aristoteleen näkemys maailmasta sisäkkäisinä täynnä materiaa olevina pallonkuorina hylättiin ja äärettömyydestä tuli luonnollinen osa ajattelua nollan hyväksymisen myötä.

Matematiikan nolla (0) ja ääretön (∞) ovat samalla lukusuoralla suoran vastakkaisissa päissä. Niiden arvo vaikuttaa olevan osittain samankaltainen: kerrottaessa ääretön jollain luvulla on tulos ääretön. Samoin käyttäytyy vastaavassa laskutoimituksessa myös nolla. John Cage mainitsee teoksessaan Silence (1961): “Äänen tai liikkeen täydellisen arvon saavutamiseksi asiat on mitattava nollasta.” Toisin sanoen tällä hän kehottaa kiinnittämään huomion asioihin ihan sellaisenaan kun ne ilmenevät.² Nykyhetken voima pyyhkii pois sekä menneen että tulevan. Kahta lukujen maailmaa nollan molemmin puolin, negatiivista ja positiivista, voisin ajatella lineaarisena aikajanana. Tällöin nolla kuvastaisi nykyhetkeä menneisyyden (negatiiviset luvut) ja tulevaisuuden (positiiviset luvut) välillä. Lukujonojen päissä sijaitsee siis ääretön, joka on arvoltaan verrattavissa nollaan. Aikaa kuvaavasta loputtomiin jatkuvasta lukujonosta voin tällöin tehdä ympyrän, koska ympyrä kuvaa päättymättömyyttä; ympyrän radalla ei ole pääte pistettä. Cage puhuu kirjan kappaleessaan Lecture On Something (Silence 1961) ajatuksesta, jossa jatkuvuus, jossa ei ole jatkuvuutta, jatkuu loputtomiin; tässä tilassa voi ongelmitta hyväksyä kaiken.³ Ajatus kaikesta, joka ei olekaan mitään ja samalla kaikki voisi myös piirtää nollan muodon: se olisi nolla, eli ei mitään ja samalla kuitenkin täysi ympyrän muoto, joka pitää sisällään kaiken. Nollaolotila täysin uudessa valossa! Ja maailma rehellisimmillään — sellaisena kuin se on.

1 Seife 2000. 80
2 Cage 1961, 96. To obtain the value of a sound, a movement, measure from zero (Pay attention to what it is, just as it is.)
3 Cage 1961,140. The continuity that is no continuity is going on forever; and there is no problem about accepting whatever.

I TAUSTA

Muistiinpano, elokuu 2008, Dia: Beacon, New York:

++= tajunta siitä, että taide kiteytyy yksinkertaisuudessaan

Käänteentekevä kokemus. Näyttelyssä oli monia 60-luvulla uransa vahvasti avanneita tekijöitä, mm. Richard Serra, Sol Le Witt, Gerhard Richter, On Kawara, Lawrence Weiner, James Benningen. Oitis vaikutuin näkemästäni, tai paremmin ilmaistuna kokemastani, tyystin tietämättömänä siitä minkälainen vaikutus sillä tuli olemaan työskentelyasenteeseeni jatkossa. Dia:Beaconin kokemus piirsi mieleeni tyhjän tilan, jonka läpi kulkee tasaisen jännittynyt, seesteinen mutta itsensä tiedostava ja eteenpäin puskeva, kas, punainen viiva! Outo näky, selkokuvako ja tuoreena mieleni näkökentässä edelleen. Tämä näky johdatti minut ymmärtämään kuvan yksinkertaisen muodon mahdollisuuden. Ja myös sen, että kuva voi jopa fyysisesti hajota, olla jotain muuta (kuten teksti), ja silti olla kuva. Tällainen tarkoittamani kuva on subjektiivinen, sijaitsee katsojassa ehkä kokemuksena, tunteena, tai aavistuksena.

Samaisella New Yorkin matkalla mykisti Walter de Marian *Earth Room* (1977). 70-luvulta asti samalla mullalla täytetty läpitalon huoneisto keskellä Sohoa. Mehevän mullan kostea tuoksu ja pysähtynyt tunnelma kontrastina ulkotilan vilkkaasti liikennöidylle kadulle. Kokemuksen innoittamana syntyi teokseni *Playground* (2011). Teos on valokuva mullalla täytetyistä kultaisista kehyksistä, joiden rinnalle olen asettanut leikatun tekstikatkelman *Our bloor, our kind*. Taiteen pyhiinvaellusmatkat ovat sittemmin kannattaneet joka kerta. Fanitusta en oikeastaan ole harrastanut suuntaan tai toiseen lähestulkoon koskaan, mutta 'pyhiinvaellusmatkat' näyttelyihin ovat kuin sattumalta (!) suoneet varsinaisia tähtihetkiä joissa en ole voinut kuin havahtua rooliini fanina: ylivalottunut fanikuva James Turrelin kanssa, tai sittemmin, yhteiskuva Lawrence Weinerin syleilyssä Wienissä (henkinen mielikuva tilanteesta oli intensiteetinsä vuoksi juurikin syleilevä, vaikkakin, varsinainen kuvanottohetki oli ihan vaan muodollinen eikä keskustelu ehtinyt tervehtimisestä ja kiitoksista sen pidemmälle, edes viskilasin ääreen). Näihin mainittuihin 'fanituksen' syihin liittyynee muutakin kuin ihailtujen taiteilijoiden sukupuoli, ikä tai kasvokarvoitus, vaikkakin näiden esimerkkien idolien yhdennäköisyyden perusteella voisi siis muutakin päätellä. Mutta, sivuutettakoon idoli-teema.

Kaikuja löydän useastakin historian kohdasta. Romantiikan hengessä tunteen ja intuition voima ajaa järjen voiman yli, kuten Caspar David Friedrich on todennut: *Taiteilijan tunne on hänen*

lakinsa. Tämä lainaus on muistiinpanoistani, enkä valitettavasti osaa täsmentää tarkempaa lähdettä. Tunne toimii siis lakina, romantiikan esityksissä tyypillistä allegorian muotoa unohtamatta. Analyysi saapukoon jälkeinpäin.

Mietin symbolismin sysäämää modernismin syntyä, ja sitten avantgardea. Surrealismi, ehdottomasti. André Bretonin muistikirjasta on löytynyt seuraavaa: ” taide on jokapäiväisen elämän, arkipäivän psykopatologiaa”¹. Surrealisin Manifestin suomentaja Väinö Kirstinä kirjoittaa jälkisanoinaan: ”Breton näki henkisesti vajaana yleisen elämäntapamme; siinä ihminen menettää syyn elää ja rakastaa.” Tämänkaltaisen huolen ja motiivin tunnistan. Surrealismi otti tehtäväkseen lisätä ihmisen itsetuntemusta. Sen mukaan on pyrittävä näkemään itsessä kaikki torjuttu ja pinnan alle painettu. Surrealismi pyrkii oman henkisen syvyyden oivaltamiseen sukeltamalla mielen syvyyteen. Taideteoksessa surrealismista tulee vapauttava, sielun tyhjentävä, perusteellinen inventaario ja tilitys. Oivallukset omasta olemuksesta johtavat elämälaadun paranemiseen.”²

Edellä mainitut nopeat inspiroivat maininnat sisältyvät työskentelyyni. Vastaan niihin kuitenkin omassa ajassani, muodossa, jonka konkreettisemmat perinteet löytyvät romantiikan sijaan avantgarden sekä käsitetaiteen parista. Välineenäni on valokuvan visuaalisesti karsittu, kaksikulotteinen kieli, jossa pohdinnat tiivistyvät sanaan ja esineisiin.

Suhteeni romantiikkaan on vahvempi kuin järkeen. Voiko spontaani luovuus kukoistaa muista lähtökohdista? Jäljitteleekö länsimainen elämänmuoto edelleen valistuksen aikaa, jossa järki on saumatta kaiken kärki? Suunnitelmatalous, laskennallisuus, vedenpitävyydet, struktuuri, säännöt, mitä vielä. Mitä taiteilijana voin? Mystikon runomuotoa, ylitsevuotavana mutta hiljaisena?

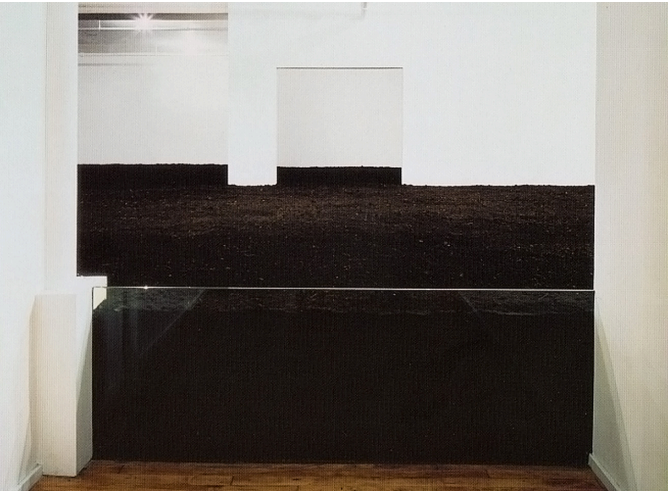
En voi olla herkuttelematta W. Kandinskyn termillä *sisäisen välttämättömyyden periaate*, joka saa taiteilijan työskentelemään kuin luonnonvoimasta. Kandinskyn teos Taiteen henkisestä sisällöstä on hymyilyttävän lohdullinen yhä uudelleen. Mukaani tarttunutta: ”kuten abstraktion ja realin välissä, on rajatonta vapautta, syvyyttä, leveyttä mahdollisuuksien rikkautta ja niiden takana olevilla alueilla puhdas abstraktio ja realistiikka — kaikki on tänään, nykyhetkellä taitei-

1 Breton 1996. 87

2 Breton 1996. 88-89

lijän käytettävissä....// Ja samassa silmänräpäyksessä tämä vapaus on eräs suurimmista epävakauksista, koska kaikki nämä mahdollisuudet rajojen välissä, sisällä ja takana kasvavat yhdestä ja samasta juuresta: sisäisen välttämättömyyden ankarasta kutsusta.”¹ Syntyy paradoksi, jonka puitteissa tarpeeseen ja velvollisuuteen luoda (*sisäisen välttämättömyyden periaate*) on taiteilijan valittava keinonsa rajoitteetta, kaikkien mahdollisuuksien keskellä. Taiteilijan velvollisuus on kasvattaa ihmisyyttä itsessään sekä tarjota muille sama mahdollisuus taiteen kokemisen muodossa. Ammattini sisältää velvollisuuden siinä missä muutkin ammatit.

Teokseni sivuavat ihmisenä olemisen ristiriitaa kuten sääntöjen ja sattuman suhdetta. Taiteilijan roolissa ihmisyyteen liittyvien pohdintojen ytimeksi koen elämän ja taiteen ykseyden. Tämä muistuttaa minua fluxuksesta, jonka eräs päämääristä oli taiteen yhdistäminen arkielämään. Ja toki, fluxukselle tyypillinen yksinkertaisuus, sattuma ja huumori on osa työskentelyäni. Myös tekstin ja kuvan välisen rajapinnan jatkuva testaaminen materiaaleista, jotka löytyvät kaikkialta, ja jotka yhdistellään toisiinsa vailla selkeän loogista perustetta, sitoo työskentelyni fluxuksen traditioon. Modernismin traditioita sivuan tuonnempana.



Walter de Maria
New York *Earth Room*, 1977

1 Kandinsky 1926.117



Playground
2011
41 x 56 cm

Elän, monimuotoisesti, joutilaisuuden tärkeyttä unohtamatta. Kertyvä materiaali on elämisen sivutuote, joka jossain kohtaa saa muodon ja muuttuu taiteeksi, ja taide täten palautuu takaisin elämäksi.

Taiteilijaryhmään Elonkorjaajat 1960-70 luvuilla kuulunut taiteilija ja kriitikko Jan Olof Mallander kirjoittaa taiteen toimivan maagisen suurennuslasin tavoin. Tuo maaginen suurennuslasi suurentaa kahteen suuntaan: sekä objekti että subjekti kasvavat taiteen myötä. Katsoja ja tekijä saavat taiteen kautta enemmän irti elämästä.¹ Käsitetaiteilijoita hän kuvaa eräänlaisina nykyajan alkemisteina, jotka tislavat puhdasta informaatiota tästä ristiriitaisesta, vastakohtaisesta ja rajusti manipuloidusta informaatiotulvasta, jonka kohteena olemme². Artikkelin josta tämän luin on vuodelta 1983. Vuoteen 2014 tultuamme uskallan väittää että edellä mainitut informaatiotulvan ominaisuudet ovat saavuttaneet uusia ääripisteitä. Tässä tulvassa pinnalla pysymiseen on alkemistin, tai pikemminkin informaatiotislarin rooli entistä tervetulleempi. On hankala hahmottaa mistä asiat oikeasti tulevat ja minne suuntaan ne ovat matkalla. Tässä ristiin kulkevassa liikkeessä 'näkyjen' on oltava välähdyksennopeita, koska asioiden suunnilla on mahdollista muuttua samaa vauhtia. Kyse ei ole nostalgikaipuusta vaan mieluummin selviytymisstrategiasta tässä ja nyt.

Olemassaolon pohdinta ihmisyyden teeman kautta väistämättä viestii jotain arvoista. Arvot taas ilmenevät suhteessa kulttuuriin jossa nykyisin elämme. Ihanteet, ideologiat, tavat ja tottumukset. Muistamme oman vapautemme valita asioita pitääksemme (löytääksemme) kestävän itsemme ja ympäristön? Tiivistyykö yksi kiinnityspisteemme elämään ajattelun ja vietin välillä tasapainoilusta? Onko motivaatiomme lopulta sama: hengissä pysyminen, itsemme toteuttaminen, elämän jatkaminen, rakastaminen ja rakastetuksi tuleminen? Vietit, halut ja vaistot pitävät moottoriamme yllä kierros kierrokselta. Vastauksia näihin, muutoinkin laajan yleisellä tasolla kulkeviin kysymyksiin en kykene määrittämään, sillä roolini kulkee runon kautta. Työni on epäloogista tutkimusta sellaisten aiheiden parissa joissa ratkaisut pakenevat vedenpitäviä tuloksia. Tämä määrittelyitä pakeneva saa työskentelyssäni runollisen muodon. Sanat kuroutuvat tärkeäksi osaksi kuvaa. Teksti kohtaa esineen, niiden välinen liitto sinetöityy valokuvassa, jonka visuaalinen niukkuus rinnastuu sisällön monitasoisuuden kanssa.

1 Mallander 1983. 55
2 Ibid. 85



Muistiinpano alkuvuodesta 2013
A4, tussi paperille

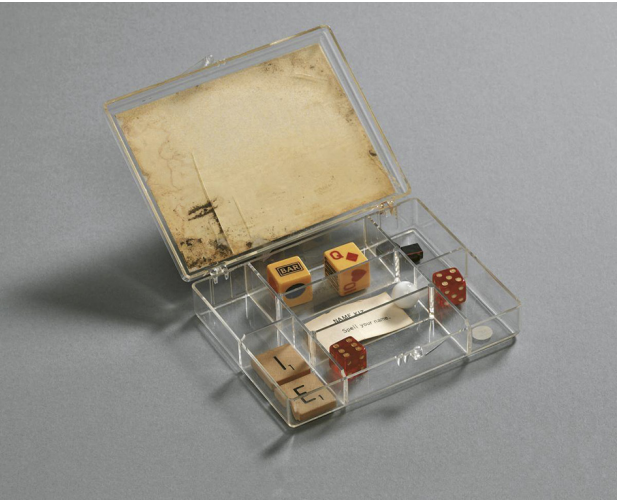
II VALOKUVA

Kerään esineitä sekä lauseita eri lähteistä, jotka lopulta valokuvaan. Irrotan materiaalin sen alkuperäisestä kontekstista. Joskus kirjoitan lauseita ylös, useimmiten laitan ne leikekirjaani talteen. Materiaalin hyvä arkistointi mahdollistaa sillä pelaamisen. Saatan editoida, muokata materiaalia, tai valokuvata sen sellaisenaan. Työskentelymateriaalit mahtuvat aina työpöydälle. Tarvittaessa voin sujauttaa kaiken kirjekuoreen ja jatkaa matkaa. Tämä keveys on nautinto ja haaste; varsinainen kuvan sisältö ja materiaali on aina kuvan ulkopuolella (olevassa todellisuudessa). Tällä tarkoitan: kuvani eivät tarjoa upottautumispintaa, vaan viittaavat aina itsensä ulkopuolelle, katsojaan ja maailmaan missä elämme. Esineet ja sana kuvassa vihjaavat. Itse kuva esittää ehdotelman tai kysymyksen jonka syntyminen on jo edellyttänyt, että itse asiassa koko vastauksen löytämisen tarpeesta on luovuttu.

Väistämättä joudun pohtimaan, miksi valokuvaan esineen ja sanan? Miksi en rakentaisi esinekoosteita, kehystäisi itse esineitä? Pidemmältä historiasta samankaltaisuutta saattaisin löytää kuvanveistäjä Joseph Cornellin (1903-1972) esinekoosteista tai fluxkisteistä. Fluxkitit olivat fluxus-taiteilijoiden pienesineitä sekä verbaalista materiaalia yhdistäviä 'pakkauksia'. Samankaltaisuudet esim. Cornellin teoksiin ilmenevät esineiden järjestämisen ja rajaamisen kautta. Elementtien saattaminen yhteen synnyttää metaforia ja nimeäminen oli myös Cornellille oivaltava, oleellinen osa teosta.

Olen ammatissani jatkuvan opin ja muutoksen tiellä, valokuva tuskin on päätepisteeni. Valokuvauksen opiskelu on kehittänyt makua, opettanut karsimaan ja hienovaraistamaan esitystä. Keräämiäni samankaltaisia roskia, hylättyjä esineitä on esiintynyt taiteessa jo modernismin syntyajoista alkaen. Sanomalehdet löysivät tiensä Picasson ja Braquen maalauksiin, dadan vallankumouksellinen materiaalinkäyttö ilmenee mm. Raoul Hausmannin fotomontaaseissa. Duchampin *pisuaarista* puhumattakaan. Kurt Schwittersin kollaaseissa yhdistyivät kerätyt roskat sanomalehdistä pahvin- ja paperinpalasiin ja arte poverassa merkittävästi vaikuttaneen Mario Merzin arkipäiväisistä materiaaleista koostetut veistokset puhuvat samaa henkeä. Teoksissani toistuu valokuvattujen kohteiden esimerkkieni kaltainen arkipäiväisyys ja elämän jättämät merkit. Mitä merkitsee että teokseni ovat juuri valokuvia edellä mainittujen kaltaisista kohteista? Roskat ovat valokuvassa kliinisen ja siistin pinnan alle lukittuja, siten *toismaailmallisiako* ? Vai onko valokuva välineenä makuani vastaava, merkityksiä itseensä kätkevä kaksikulotteinen pinta, joka antaa vanhalle kuluneelle esineelle aikamme henkeä kuvaavan,

1 huom. *toismaailmallinen* tässä yhteydessä: epätodellinen



Vas.
Joseph Cornell
Blue Fountain, 1953
Esinekooste laatikossa
30.5 x 21 x 10.1cm

Oik.
George Brecht
Name Kit, 1965
Läpinäkyvä muovirasia seitsemällä lokerolla, joissa
pienesineitä sekä printattu pahvinpala.
9.2 x 12 x 2.3 cm

teknologian kehityksen mahdollistaman täydellisen suojan? Havahdun, tähän voi olla totta. Olenhan aikani ja ympäristöni muovaama. Kuva on valmiina kehyksissään nätti, siisti ja turvallinen. Jokin sisälläni sanelee kovasti vastaan ja vaatii perusteluja. Pystynkö oikeuttamaan valokuvan käytön työskentelyssäni?

Valokuvaan useimmiten suoraan edestä. Keräämäni esineet ovat usein litteitä (kuten pelikortit) ja valokuviissa viimeinenkin tilallisuuden tuntu katoaa, kuten skannatussa kuvassa. Englanninkielen *scan*, suomennetaan myös tutkimuksena, tutkiskeluna, tarkkailuna ja tarkastuksena. Verbi, *To scan* tarkoittaa tähyilemistä ja silmäilyä. Valokuva on minulle riittävä osoittaessaan tähyilemiseni jälkeisen tutkiskelun tuloksen. Vai onko? Onko valokuva oikeutettu vain, jos se omistaa kohteensa varjon? Valokuvan kyky käydä dialogia kaksi- ja kolmiulotteisen kanssa on kuitenkin yksi sen rikkauksista. Silloin syntyy tila, johon asiat kiinnittyvät. Entä jos valokuva on kaksiulotteinen pinta joka esittää litteitä asioita, kuten vaikka pelikortteja, suoraan edestä kuvattuna? Ääriviivat piirtyvät kuvaan graafisina jälkinä, muutamat ovat luulleetkin teokseni olevan piirroksia.

Mielestäni valokuva on hiljainen. Hiljaisuudessa puolestaan on tilaa. Valokuvaan esineen, jotta teksti saisi enemmän tilaa. Tällä tarkoitan tekstin voimaa olla itsessään jo visuaalinen. Täten valokuva sinetöi sanan ja esineen välisen liiton. Huomio itse esineestä siirtyy kohti ideaa. Pääsenkö etenemään.

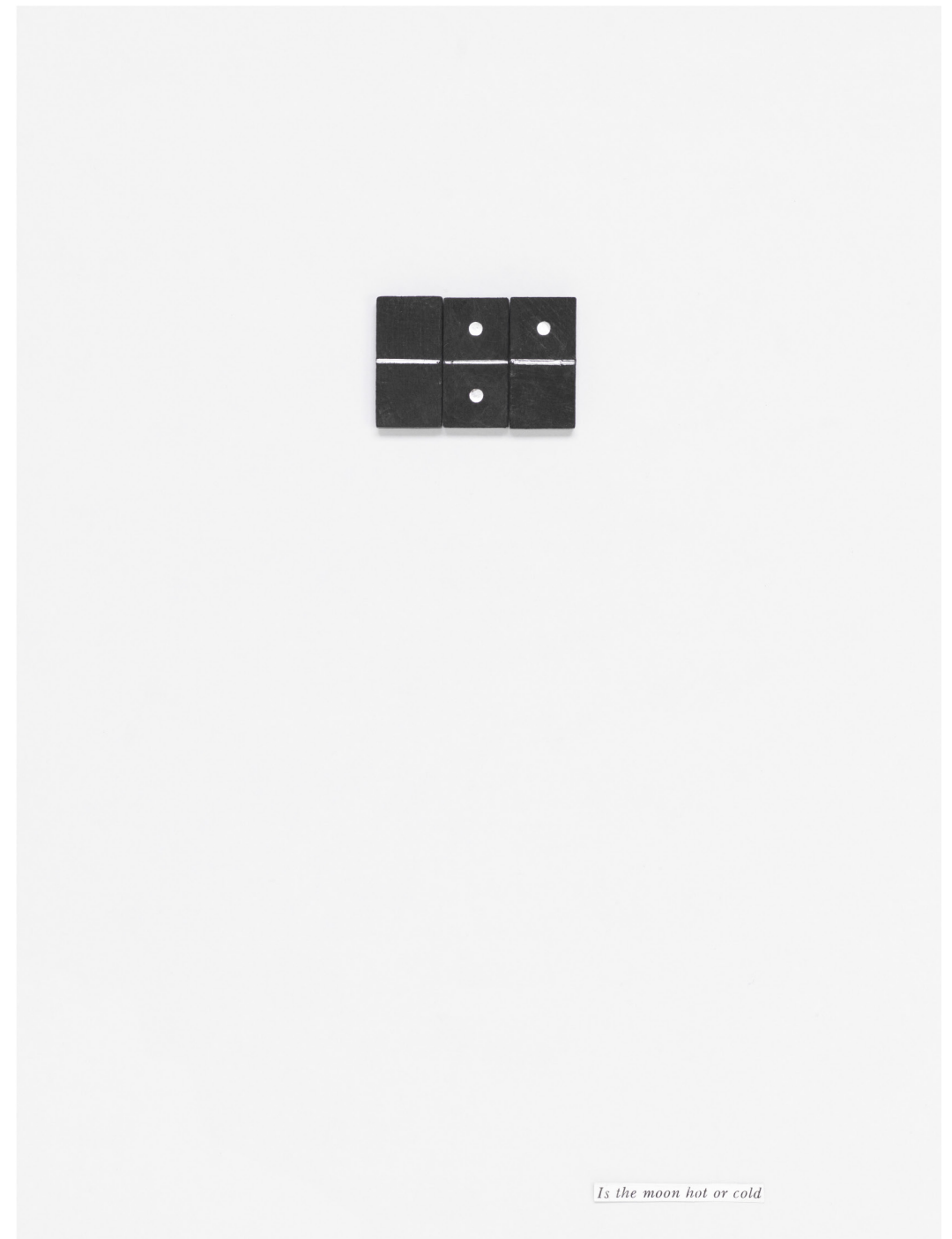
Valokuvattu esine on siis enää vain viittaus itsestään. Tämä palauttaa taidehistorian kohtaan, jossa maalaus teki saman René Magritten piipulle (*Ceci n'est pas une pipe*, 1929): maalatusta piipusta tuli vain piipun kaltainen esitys. Jos kehystäisin rautaisen sahanterän sellaisenaan, tuskin voisin nimetä teoksen miksikään muuksi kuin *Sahanteräksi*. Valokuva etäännyttää ja vaimentaa esineen äänen lukitsemalla sen kiinni pintaansa. Esine kiinnittyy kuvaksi kuvaan, materiaalin tuntu katoaa, raudan ruoste muuttuu valokuvassa vain väriksi. Itse esine ei ole olemassa enää tilassa, sen kaiku ja väre sammuvat. Korttipakka ei enää sekoitu, sikarirasia ei sulkeudu eikä suklaapaperi rapise. Mikään ei tuoksu. Armotonta, mutta lohduksi vaimenetun tilalle nousevat sana sekä valokuva, joiden voimasta esine saa inhimillisen hengen, uudenlaisen äänen.



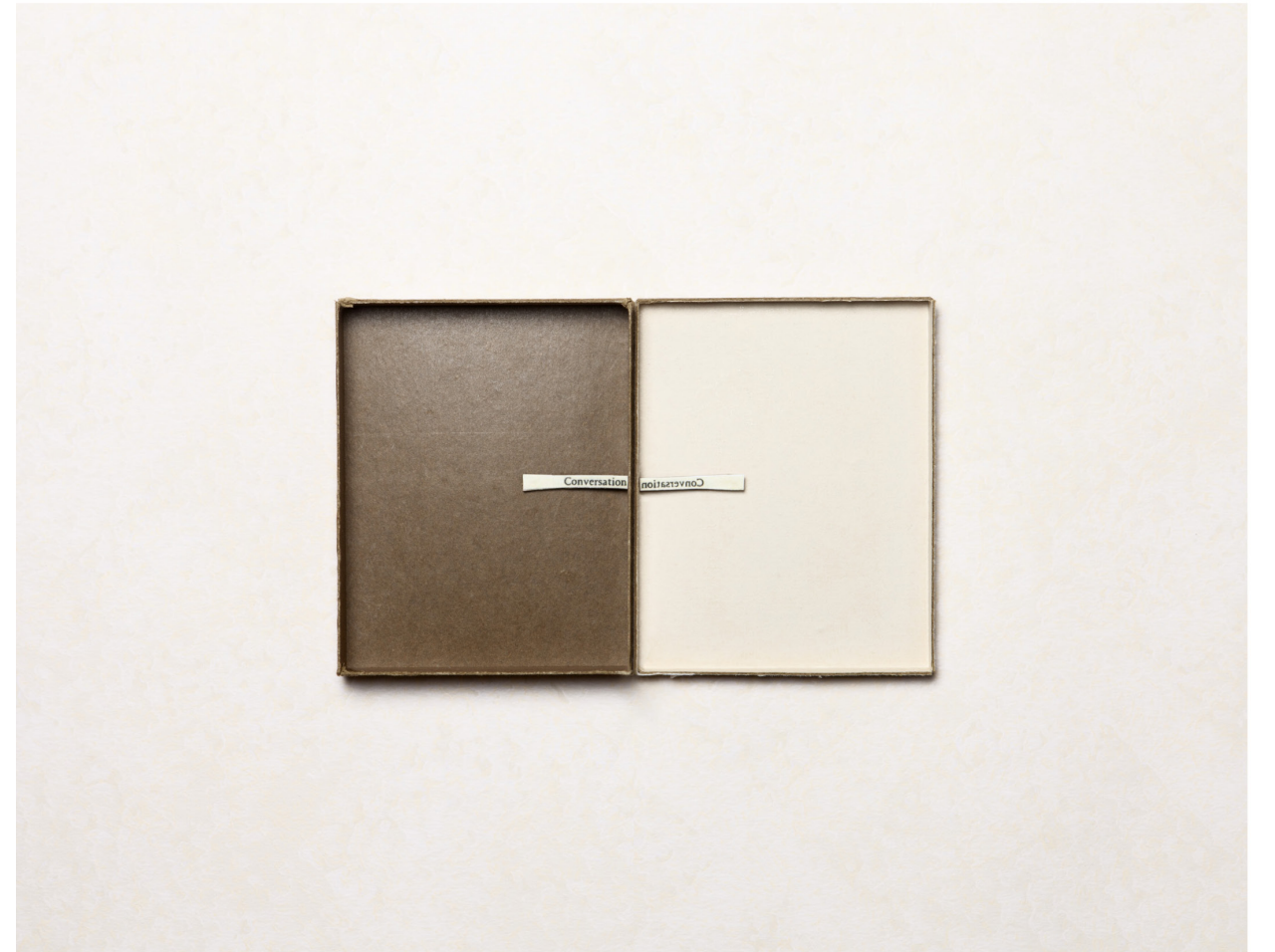
Vanity of One's Passion

2013

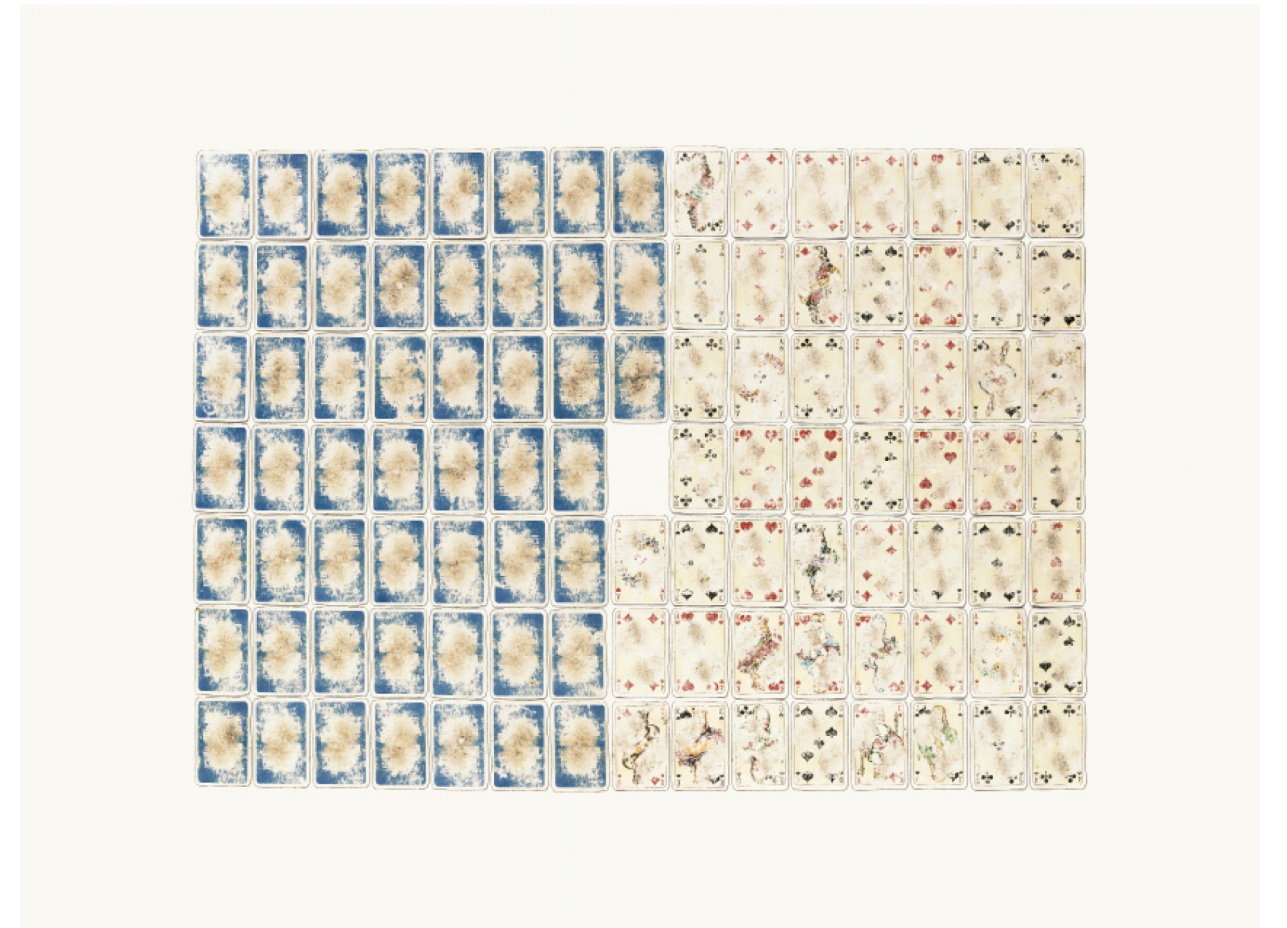
67 x 47 cm



Two Moons and a Shadow
2013
45 x 33 cm



Dimension In Perfection
2012
35 x 45 cm

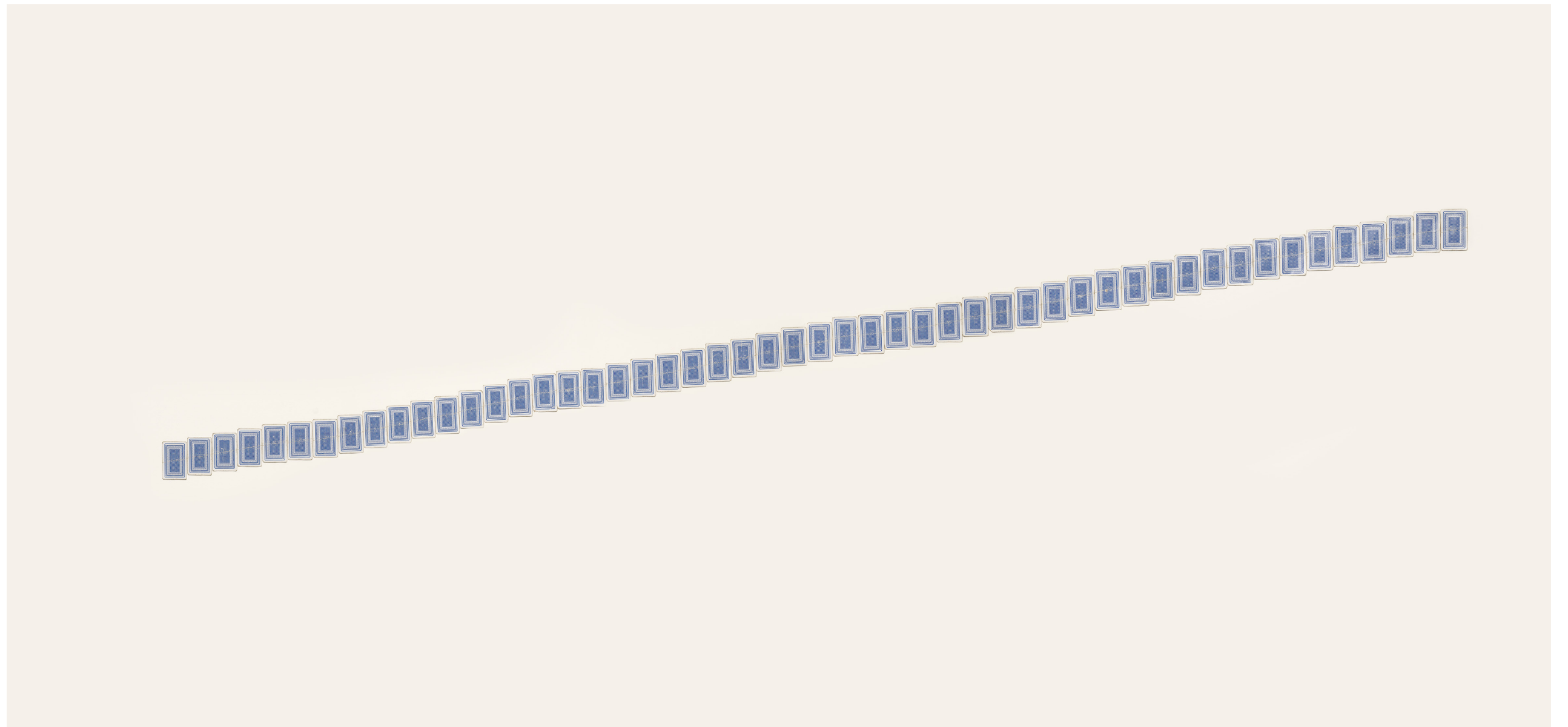


On Constant Practise

2011

91 x 120 cm

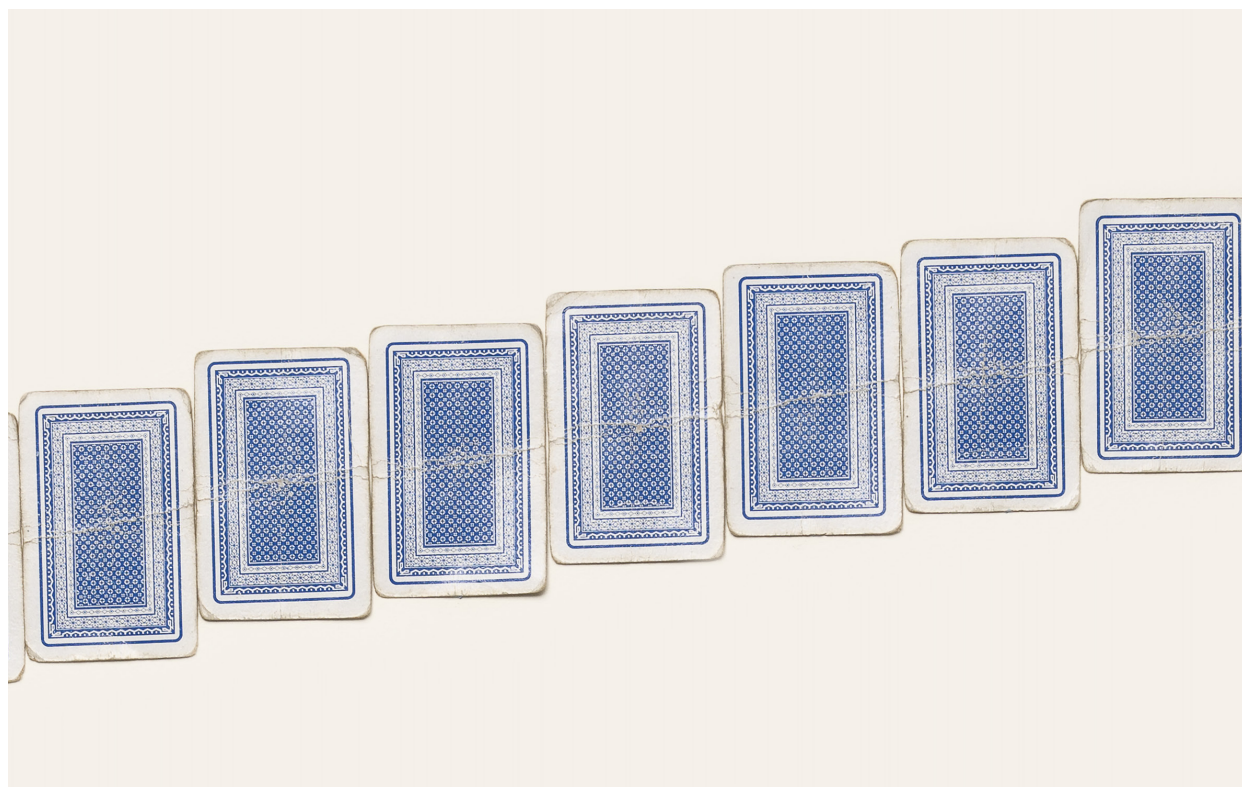
Miten lause 'niin paljon kun horisontti sallii' (As Much as the Horizon Allows, 2011) liittyy seinälle asetettuun, sekoitettaessa tait-tuneeseen pelikorttipakkaan, joka on valokuvattu kokoon 1:1:een? Horisontiksi käsitetään viiva, joka sijaitsee kahden elementin välissä. Ottamassani valokuvassa horisontiksi kutsumani viivan muodostavat korttipakan taitokset. Pelikortit on asetettu vierekkäin siten että ne piirtävät yhtenäisen jäljen. Horisontti on nouseva eikä sijaitse keskellä kuvaa, vaan vähän enemmän oikealla. Horisontti kahden elementin välillä, kohtalon ja vapaan tahdonko? Aluksi olen asetellut kortit seinälle ensin toisin päin jolloin pelimerkit paljas-tuivat kohti katsojaa. Horisonttiviiva kulki tietenkin lineaarisesti luettuna toiseen suuntaan: se oli laskeva ja apea. Minua askarrutti ja häiritsi. Vuosi myöhemmin, uudessa asunnossani ja, viisaampana ymmärrän asettaa kortit seinälle niiden selkä katsojaan päin. Tämä on valokuvattava, ei kompromisseja! Asetan kortit studion seinälle ja merkitsen seinään valokuvan rajat. 52 pelikorttia peräkkäin on pitkä jono. Teos päättyy kokoon 150 cm x 320 cm. Järjettömyyskö, suurin osahan kuvapinnasta on tyhjää seinää! Onko kohteessa oltava jotain tärkeää koska se on asetettu valokuvaan. Vai pelkkäänkö kohtalon lukkoon saattamista jos esitän ne sellaisenaan? Josko vain lainaisin niitä valokuvaan. Löydän monta syytä sen lisäksi, että kartoma-nialla, korteilla ennustamisella on pitkät perineet. Vaikuttaisinko kohtalooni surrealistien käyttämän valkoisen magian tapaan?



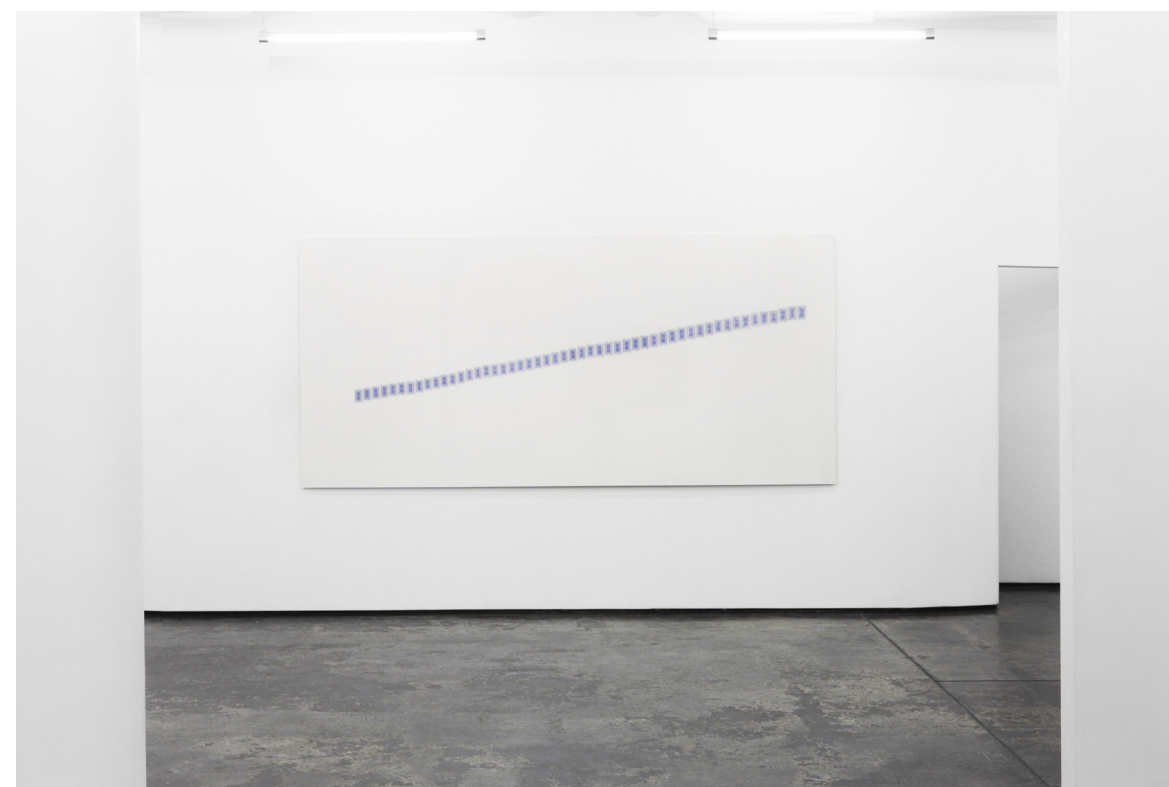
As Much as the Horizon Allows

2011

150 x 320 cm



Detalji



Galleria Brandstrup, Oslo
Marraskuu 2013

Esineet ovat esitettynä valokuissa 1:1:een, jotta niiden suhde todellisuuteen ei katoaisi kokonaan. Esineet joita kerään ovat usein nuhjuisia, ehkä vanhoja ja liian kuluneita esitettäväksi sellaisenaan. Valokuvaaminen toisin sanoen puhdistaa esineet niiden konkreettisista ajan merkeistä. Ilmiselvä viite esineen edustamasta vuosikymmenestä viestisi epäoleellisesta, kuten nostalgiakaipuusta.

Valokuva tallentuu kertapainalluksella. Minun ja kohteen välillä on kameran avulla etäisyys, josta pidän. Tekijänä olen persoonana selvästi läsnä editoidessa, mahdollisesti muokatessa ja yhdistellessäni keräämääni materiaalia. Ratkaiseva hetki ei ole minulle valokuvan hetki, vaan pikemminkin hetki jolloin sana, otsikko tai lause löytää paikkansa uudessa kontekstissa.

Osasyys valokuvaamiseen on materiaalin transformaatio. Valokuva on osana ’alkemistista’ prosessia, jossa ’roska’, mitätön ja hylätty nousee valokuvaamisen eleen kautta arvokkaammaksi, joksikin muuksi. Niinkuin rutistettu suklaapaperi muuttuu kimpaleeksi kultaa (*Golden Standard*, 2012). Materiaali voi tietenkin muuttua toiseksi monella tapaa: se irrotetaan alkuperäiseltä paikaltaan (esim. tuodaan ulkoa sisätilaan), se asetetaan sellaisenaan kehyksiin, se maalataan, siihen liimataan toisia kappaleita, se viedään sellaisenaan museoon. Valitsen valokuvan, koska sen aineettomuudessa välittää idea, on sitä jotain. Tämä ajaa minut palaamaan ajassa hetkeksi taaksepäin.

Valmistuin taiteen kandidaatiksi vuonna 2009. Silloisessa lopputyössäni pohdin valokuvan mahdollisuutta esittää tyhjää tilaa. Tyhjällä tilalla tarkoitin jo vedostetun valokuvan valkoista pintaa. Vertasin valkoisen värin kautta valokuvan ja maalauksen erilaista ilmettä. Tästä johdin seuraavaa: maalauksessa valkoinen on aina konkreettista maaliainesta; kuva rakentuu fyysisesti pinnasta ulospäin. Valokuvan tyhjä valkoinen on aina olemassa ollutta tilaa, jonne valo on vaikuttanut. Valokuvassa valkoinen väri, tyhjä pinta, kasvaa siis toiseen suuntaan kuin maalauksen: kuvapinnasta sisään. Vertasin näin välineiden fyysistä ilmenemistä, lähinnä pinnan rakennetta ja nimenomaan tähän liittyen voin puhua valokuvasta aineettomampana esittämistapana. Tämä kaikki varsin pinnallisesti (myös sanan kirjaimellisessa merkityksessä) ajateltuna.

Valokuva on kuitenkin hyvin materiaallinen: paperivalinnat, pohjustus, kehystys. Itse kuva pysyy katsojasta kauempana, se ei huuda samalla tavalla kuin maalauksen tekijän henkilökohtainen läsnäolo tai esineiden itsensä fyysiset ulottuvuudet. Esineen valokuvaamisen syy saattaa

joskus olla niinkin käytännöllinen että jauhettu purukumi on vastenmielistä esittää sellaisenaan, sen muoto kun on muuttuva kosteuden haihtuessa. Tällä viitataan teokseeni *White Ardor* (*Humans are the only animals that chew gum*) (2012), jossa aukaistavan ikonin kahden hahmon kasvojen välille on kiinnitetty vastajauhettu, venyvä klöntti purkkaa.

Valokuva on todistanut pitkään, sekä säilönyt ja pysäyttänyt aikaa. Todistaako valokuva teoksissani arkisen ja mitättömän materiaalin pystyvän muuttamaan todellisuuden ihmeellisyyden? Tämä lienee pikemminkin käsitetaiteen perinnettä kuin pelkästään valokuvan kykyä. Mieleni palaa sivulla 39 esittämääni kuvaan, jossa nopea tussiluonnokseni esittää ideaalin kehän sisällä sijaitsevaa todellisuutta, jonka sisällä on ihme. *Ideal, Real and Miracle*. Luonnos syntyi hetken mielijohteena. Jälkeenpäin, tämä voisi kuvastaa suhdettani elämään yleensä ja olisi ajatuksettaan yhdistettävissä myös surrealismin henkeen. Se toimii myös havainnollistamaan kuvieni paikkaa: kuvani ovat pieniä pisteitä todellisuuden keskellä, jotka muistuttavat ihmeen läsnäolon mahdollisuudesta kussakin hetkessä. Tämä ihme ilmenee valinnanvapautena muuttaa tulevaisuutensa suuntaa minä hetkenä hyvänsä. Todellisuuden ympärillä on ideaali, joka on arvomaailmalle alistuva, alati muuttuva ohut kuori. Toisin sanoen näen, että asioiden tila ei ole koskaan absoluuttisen pysyvää.

Valokuva on presentaatio, joka jo luo kohteelleen kehykset. Valokuva rajaa asian, josta sen myötä tulee esitys. Nimeäminen jo itsessään on metaforan tasolle nostattava ele, ja osa kuvaa-mistani esineistä on kaksiulotteisuudessaan jo ikäänkuin omissa kehyksissään. Tapahtuuko metaforallisen tason ’tuplaantuminen’: ensimmäiseksi, sanan vaikutuksesta, toiseksi, valokuvan eleestä. Peräännyin, en saa rauhaa, miksi valokuvaan? Kenties saadakseni erityisen, merkityksiä alleen kätkevän pinnan.

Katseltuaan teoksiani budapestiläinen taidehistorioitsija Bori Szalai muisti kohdan Pikku Prinssistä. Siinä piirretään lammas. Piirros lampaasta tyydytti piirroksen pyytäjää vasta neljänellä kerralla, jolloin piirtäjä piirsi kuvan laatikosta, jonka sisällä lammas oli. Tämä vertauskuvallistaa hyvin sen, kuinka kuvan pinta voi kätkeä kasoittain merkityksiä sisäänsä. Häivähtää hetkeksi tunne valokuvan oikeutuksesta.

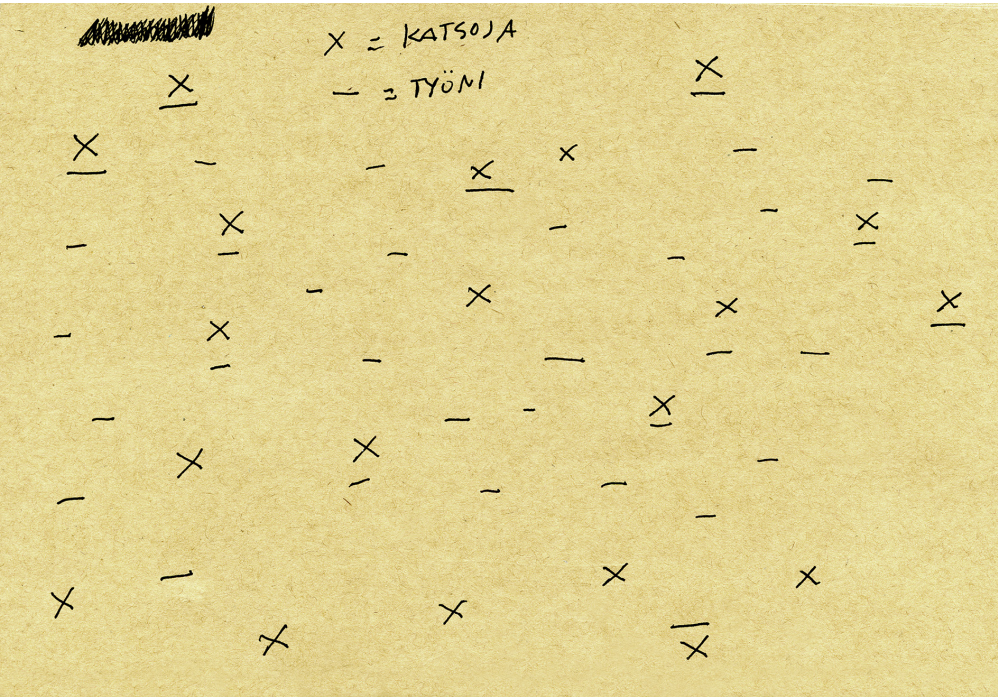
Valokuva ei ole siis taiteellisessa työskentelyssäni muistoesine, ajan pysäyttäjä tai minkään todistaja. Toki se ennen kaikkea arkistoi ehdotelmani, ilman että jo ennestään vanha esine

joutuisi sietämään lisää ajan kuluttavaa vaikutusta. Vastakkaisena vertailukohtana esineiden valokuvaamiseen liittyen voisin mainita Jan Kailan valokuvaprojektin *150 venäläistä esinettä*. Sarja koostuu venäläisten miehittäjien jäämistöstä aikavälillä 1944-56, jolloin Porkkalan alue oli venäläisten hallinnassa. Kaila on valokuvannut löytämiään esineitä mustalla taustalla suoraan edestä. Kuvien esineet kertovat konkreettisia muistoja ajasta, josta historia muutoin on vaiennut. Valokuvatuksi ovat tulleet esim. ruosteinen silitysrauta, taskukello, kalasäilykepurkki, pala tapettia tai leike Pravda-lehdestä.¹

Huomioni kiinnittyi mediatutkija Vilém Flusserin mainintaan (teoksessa *Towards a Philosophy of Photography*, 1983) kuvan erityisestä tilasta ja ajasta, joka on taianomainen. Kaikki kuvassa oleva on merkityksellistä. Flusserin mukaan tämä kuvan maailma on erilainen verrattuna historian lineaariseen maailmaan jossa asiat eivät kykene toistumaan ja kaikella on selkeä syy-seuraus-suhteensa. Tästä Flusser antaa esimerkkinä seuraavan: Historian maailmassa auringonnousu saa aikaan kukonlaulun, taianomaisessa kuvan maailmassa auringonnousu puolestaan kuvaa kiekumista, ja kiekuminen merkitsee auringonnousua.² Tämä valokuvien kyky tuottaa ’taianomaisia’ merkityksiä liittyy nimenomaan puheeseeni siitä että valokuvauksen ele saa esineen muuttumaan muuksi. Siitä tulee potentiaaalinen vertauskuvien aines. Teosteni kohdalla vertauskuvan todellisuusyhteys ei sijaitse kuvassa, vaan reaaliajassa kokemassamme todellisuudessa. Tämä todellisuusyhteys syntyy vasta katsojassa. Valokuvieni kohdalla niiden *present tense*, jännite kussakin hetkessä kun ne nähdään, korostuu.

Kuissani on vähän elementtejä näkyvillä. Niissä esiintyy esine, ehkä kuvassa ilmenee vielä pala tekstiä. Nimeän kuvan vahvalla otsikolla. Syntyy monta artikulaation tasoa, tarkoittaako tämä merkitysten tulkinnan suota? Käsittelen aiheita, joita en voi osoittaa päämäärän tarkasti. Herää lisää kysymyksiä. Onko assosiaatioille tarpeeksi ainesta? Onko spontaanisti yhdistämissäni elementeissä, kuvassa ja sanassa mitään järkeä? Järki nimenomaan, kreikan kielen *logos*, tarkoittaa mm. myös ajattelua, periaatetta, sääntöä, merkitystä, puhetta ja sanaa. Johdat- taako tämä minut johonkin kenties vastakohtansa (kuten esim. intuitio, usko, tunne, aavistus) kautta? Voiko loogisuuden tarpeen sivuuttaa ja missä määrin?

1 Rautio 1994. 32-33
2 Flusser 1983. 9



Muistiinpanovihkosta 2012. Kartta jossa havainnollistan teosteni sekä katsojan paikan.

III KUVA JA SANA

Tekijä (taiteilija) on kuin todellisuuden taikuri, joka muuttaa tutussa ympäristössä näkymättömän näkyväksi. Esineiden ja asioiden voima kasvaa koska ne jatkavat eloaan vielä katsojassa. Tästä kertoo taiteilija Lauri Anttila teoksessaan Ajatus ja havainto, kirjoituksia vuosilta 1976-1987. Hän lainaa kirjailija Juri Rytheytä: ”Esineethän elävät ihmisestä erillään nimityksineen ja nimineen...kun taas sana sopii kaikista maan päällä elävistä vain ihmiselle. Ja puhe tekee meistä ihmisiä.” Anttila päätelee että täten esineiden tai asioiden olemassaolo saa lopullisen merkityksen vain puheessamme, ajattelussamme, ilmaisussamme. Me olemme silmät, joiden kautta maailma näkee hahmonsa, mutta olemme myös kädet, joiden kautta se voi muuttaa hahmoaan.¹ Tämä johdattaa ajatukseni kielen voimaan, sanojen merkitykseen ja sitä kautta teosteni lukutapaan. Piste, jossa teokseni merkitys hahmottuu, sijaitsee katsojassa hänen silmiensä, kielen, ja ajattelunsa kautta.

Kieli on kulttuurisidonnainen väline muiden joukossa, sosiaalinen keino organisoida ja määritellä ympäristöä. Voimme luoda abstrakteja käsitteitä, joilla määrittää asioita. Sekoitan pakkaa liittäessäni sanan rinnalle täysin epäloogisen esineen, jonka luoman yhteisvaikutuksen väitän merkitsevän jotain. Keräämäni sanat ja lauseet ovat teoksissani läsnä joko otsikoissa, esineen rinnalla, tai molemmissa.

Teosteni ristiriidat syntyvät esineiden ja sanan yhteisvaikutuksesta. Luon ehdotuksen, jonka ratkaisee katsoja. Kieli on looginen rakenne, sen viesti on helppo ymmärtää sanasta sanaan. Onko se itsessään juuri siksi uskottavampi kuin pelkkä kuva? Niin kauan kun kieltä (sanaa) käytetään ilmaisemaan asioiden tarkkaa (suoraviivaisesti ymmärrettävää) määrittelyä, kiinnitymmekö vain rationaaliseen? Ajattelumme on kiinni kielen loogisessa rakenteessa, joka antaa meille ymmärrettävän vastauksen kaikkeen.

Entä mitä seuraa jos kieli (teksti) liitetään toiseen elementtiin (esim. esineeseen) tai siitä poimitaan irrallisia otteita? Konventionaalinen logiikka rikkoutuu, ja kieli irtoaa turvallisesta systeemistään edustamaan jotain muuta. Voinko väittää, että myös teksti muuttuu mainitsemani Vilém Flusserin määrittämän taianomaisen maailman kaltaiseksi? Sanojen ja lauseiden sisällöt voivat singota kuviksi, kokemuksen heijastuksiksi ja tunteiksi. Silloin astuttaneen runouden alueelle jossa asioiden kaltaisuudet nostavat päätään. Selkeä jako rationaalisen ja aistien välillä häiriintyy.

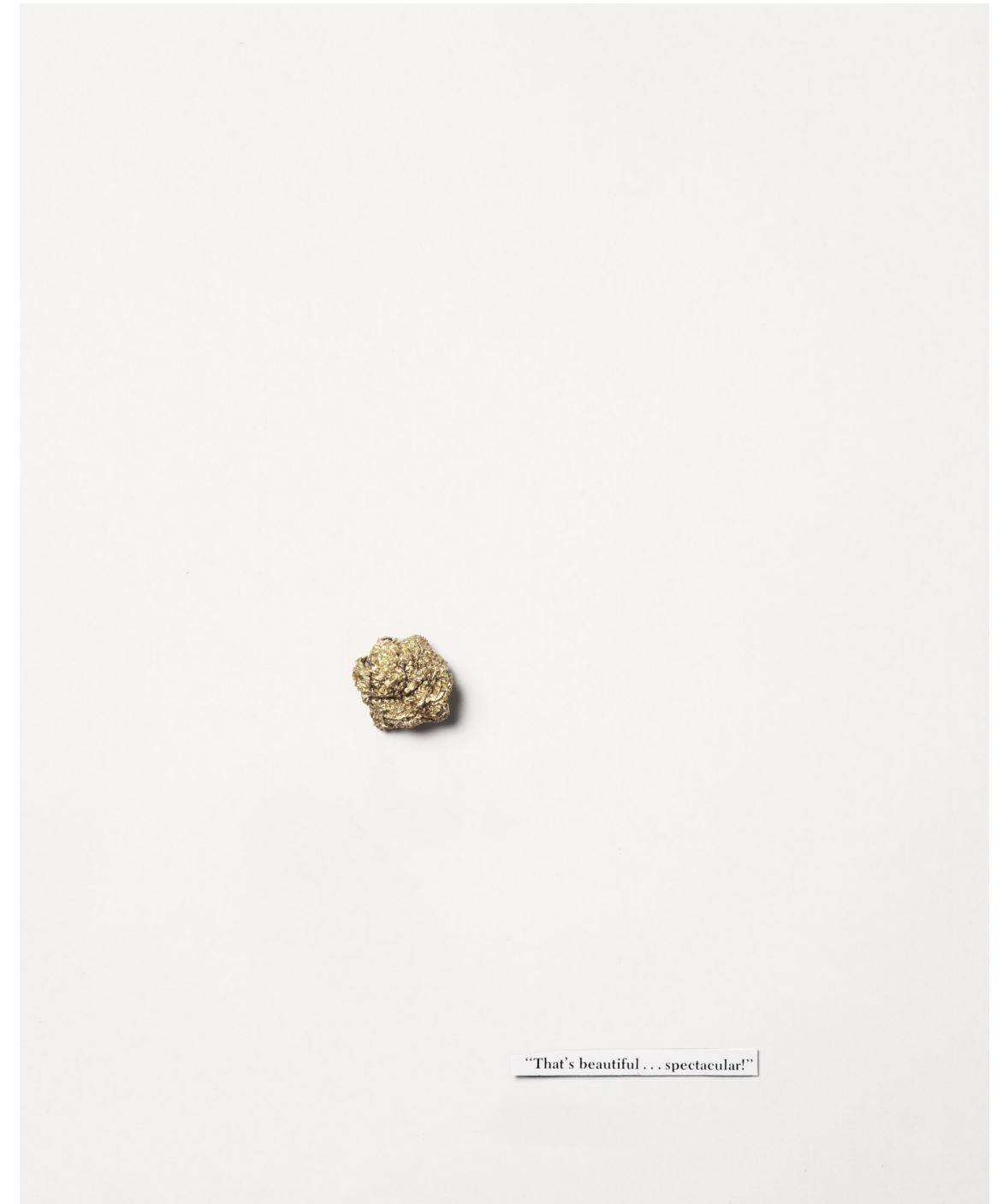
¹ Anttila 1989. 75



Let Me Store All the Prophetical Rays
2012

35 x 29 cm

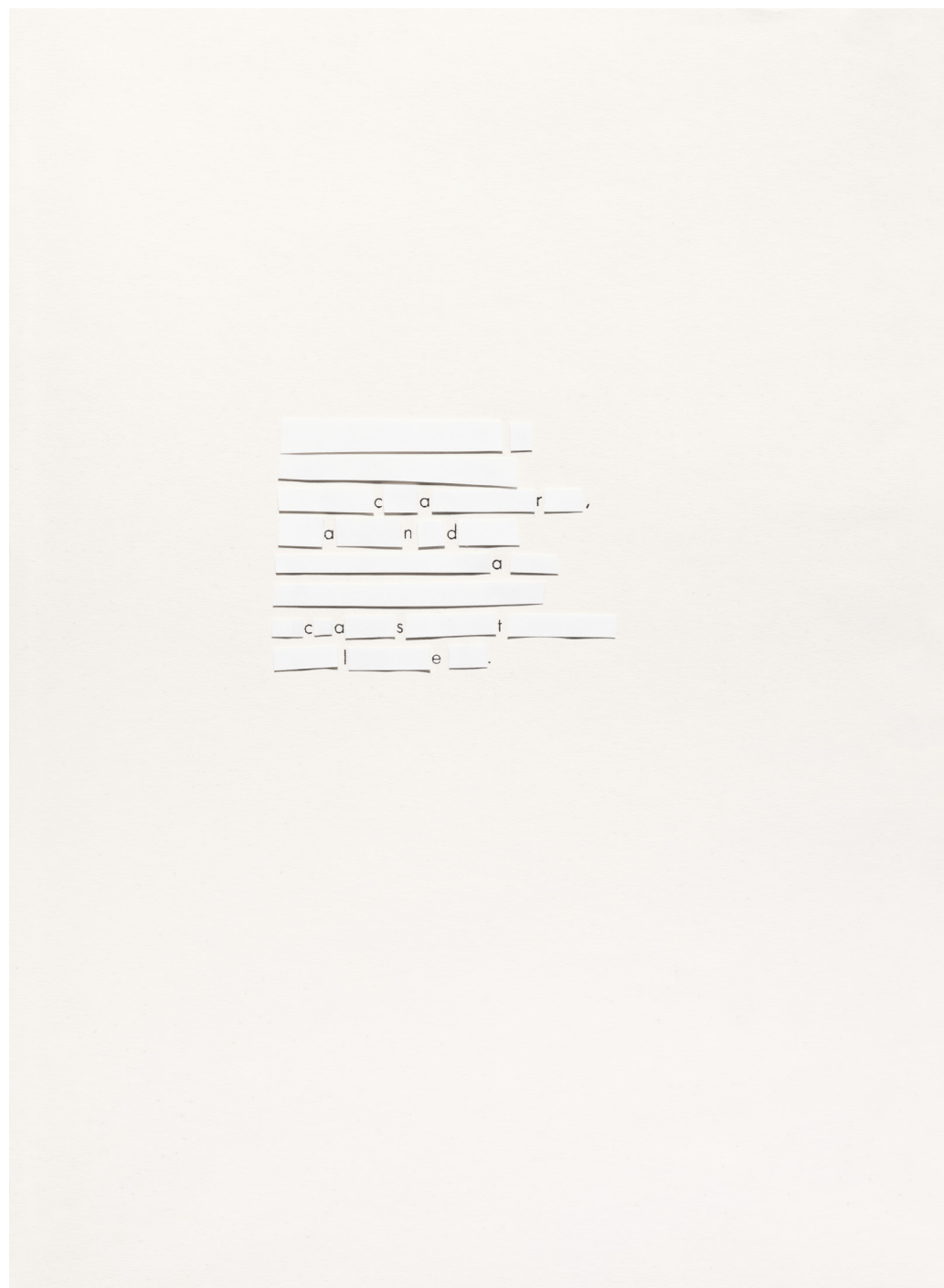
Kulunut, tyhjä peltinen rasia, jonka sisään kätken leikatun lauselman: at the end of the rainbow. Se kutsuu ajatuksia luokseen. Kuljetan rasiaa laukussani tovin, jotta voin tuijottaa sitä ja avata sen uudelleen. En halua tekstin jäävän peltirasian sisään. Asetan sen laatikon ulkopuolelle ja valokuvaan. Valokuva löytää otsikkonsa, Let me store all the prophetic rays (suomennettuna kutakuinkin: anna minun tallentaa kaikki enteelliset säteet). Yritys purkaa teoksen merkityksiä voisi mennä jotenkin näin: Valon spektri (sateenkaari) kristillisessä perinteessä nähdään enteellisenä. Sen on sanottu viittaavan jumalallisen läsnäoloon. Lisäksi, sateenkaari ilmestyy aina suoraan aurinkoa vastapäätä joten sateenkaaren on oltava suora heijastus valosta. Saapuva valo heijastuu takaisin monesta eri kulmasta paljastaen spektrin. Toimiiko tämä ilmiö samalla tavalla kahden ihmisen välillä, jossa toinen on peilisi? Sitten vielä: spektrin värit yhdessä luovat valkoisen valon. Valkoinen on valona paradoksaalinen, siinä on samanaikaisesti kaikki värit eikä toisaalta yhtäkään niistä. Tulkitaanko tämä tuntemattomana mahdollisuutena sekä lopullisena vastauksena, jossa mennyt ja tuleva ilmestyvät samaan aikaan. Säilönkö mennyttä, pidänpö kiinni odotuksista, vai keskitynpö luomaan juuri tästä hetkestä arvokkaan, sillä tämä hetki synnyttää myös huomisen. Merkitysten väkinäinen kaivelu vaikuttaa synnyttävän ainoastaan lisää kysymyksiä.



Golden Standard

2012

35 x 29 cm



Wishes Organized In Steel and Stone
2012
29 x 22 cm



Paris Photo 2012
Pariisi, Ranska

Luon ehdotuksia; muokkaan, järjestän ja editoin selvästi eri metodein. Testaten, perustuen käsiini tarttuneen materiaalin tuomiin ideoihin. Mukana on toistoon sekä säännön ja sattuman väliseen suhteeseen viittaavat pelikortit, joita olen järjestänyt erilaisiksi kokonaisuuksiksi sellaisenaan (*On Constant Practise*, 2011, *As Much as the Horizon Allows*, 2012). Pelikortteja joita olen muokannut kuten vanhoja negatiiveja, raaputtanut, leikannut (mm. *Oneself, A Very Beautiful Challenge*, 2013). Satunnaisesti heitetyistä nopista otettu valokuva, joka on asetettu kehyksiin, jossa on avattava ja suljettava ovi (*Alternative*, 2012). Esinettä ja sanaa yhdistävä *Two Moons and a Shadow*, 2013, jossa asettelemanani kaksi dominonappulaa muodostavat kaksi kuuta horisontin yllä. Mietin: toisen kuun edessä on oltava jotain, koska se ei heijasta varjoaan veteen. Tämä mysteeri synnyttää jälkeensä toisen, joka ilmenee tekstinä kuvassa: *Is the moon hot or cold?*

Saatan löytää tekstin, josta poimin irrationaalisen piilomerkityksen kuten *car, and a castle*. Peitän tekstin muut kirjaimet. Anna kuvalle nimen joka kaikuu rautaan ja kiveen kirjoitetuista toiveista: *Wishes Organized in Steel and Stone*.

Dimension in Perfection. Avonainen pahvinen sikarirasia jonka erivärinen ylä- ja alaosa on asetettu kuvaan rinnakkain. Rasian toisen puolen sisäreunaan on asetettuna sana *Conversation*. Identtinen sana ilmenee peilikuvana rasian toisella puolella. Laatikko, rasia, kaksiosaisuus toistuu jälleen.

White ardor (Humans are the Only Animals that Chew Gum), 2012, sisältää taas erilaisen poetiikan. Kuvassa löytämäni kaksiosainen taskuikoni kohtaa jauhetun purukumin. Selkeät merkit on asetettu aggressiivisesti vastakkain. Otsikko kertoo ihmisten olevan ainut eläinlaji joka jauhaa purkkaa. Jauhaakseen purkkaa on ymmärrettävä sen funktio: miksi ja miten jauheetaan, ja niellä ei saa. Toiminnan on oltava tietoista ja laskelmointikykyistä, toisin kuin vaisto-jensa varassa tyystin elävät eläimet.

Tiedostan tähän asti käyttämäni erilaiset keinot käyttää löytämääni materiaalia. Sanan merkituksen osoittaminen yhteen kohtaan on hankalaa valokuvieni pirstoutuessa moneen eri metodiin. Tämä on osa kaiken älyttömyyttä, niitä *informaatiotislarin* irrallisia kiteitä. En rakenna ulkoisia rakenteita työskentelylleni, jotka sitten systemaattisesti täyttäisin. Koen voimavarani olevan parhaimmillaan sattumanvaraisuudessa.



White Ardor (*Humans are the only Animals That Chew Gum*)

2012

34 x 37 cm

Jos osaisin purkaa teosteni erilliset merkitykset, se edellyttäisi kykyä kaiken sanallistamiseen. Jos osaisin sanallistaa, selittää viestini tyhjiin ei minun tarvitsisi tehdä näitä kuvia. Teokseni kuvan ja sanan liitokset sekottavat merkityksen muodostusta uuteen järjestykseen, jossa (taas itseäni toistaakseni) katsoja pitää viimeistä tulkinnan nuoraa käsissään. Katsoja ei upotaudu kuvaan, kuluta sitä, vaan itse osallistuu sen tekemiseen. Naulankantaan. Amerikkalainen kirjoittaja ja kriitikko Lyle Rexer puhui luennollaan juuri nykyvalokuvan suurimmasta muutoksesta, joka koskee nimenomaan katsojan roolia. Kuvan muistoarvo ei ole enää entisensä, valokuva on yhä kasvavissa määrin reaaliaikainen presentaatio. Tästä konkreettisimpana esimerkkinä ovat tietenkin multimediatekstit, jotka todistavat: olen täällä ja nyt! Katsoja osallistuu kuvan rakentamiseen saamiensa vihjeiden perusteella. Olen kiinnostunut juuri siitä, missä lopullinen kuva sijaitsee.

Palaan kappaleen I muistelmaani Dia:Beaconin tarjoamasta elämäyksestä jonka seurauksena ymmärsin että kuva voi olla jotain muuta (kuten teksti), ja silti olla kuva. Kuten alussa mainitsin, tällainen tarkoittamani kuva liittyy subjektiiviseen ja voi ilmaantua mieleen esim. tunteen, kokemuksen tai aavistuksen sysäämänä. Valokuvani nimenomaan kehottavat katsojaa rakentamaan omat kuvansa. Mistä tämä tarpeeni juontaa? Alaa opiskellessani olen kokenut kuvaähkyn, jossa uuden kuvan tuottaminen ei ole tuottanut tyydytystä. Näin samankaltaisia kuvia kaikkialla yhä uudelleen. Olen hakeutunut retkeilemään epämuakavuusalueella toiveisani löytää jotain itselleni aiemmin tuntematonta.

Teokseni *Anywhere Recollections I-IV*, voisivat toimia avainkuvina osoittamaan, missä katsoja seisoo kun katselee valokuviani. Löytämistäni matkamuistodioista on revitty irti sen sisukset, itse kuva. Kehysten informaatiosta on jätetty jäljelle vain yleisiin asioihin viittaavat sanat, kuten seinä-joki, meri-kauppapaikka tai palatsi-kivi. Tottakai Anywhere Recollections I-IV on myös viittaus nykyvalokuvan tilaan ja nimenomaan sen muistoarvon heikentymiseen. Teokset testaavat myös sanojen kapasiteettia toimia kuvana, eli periaatteessa sitä mistä lopulta teosteni kohdalla on kyse: sanan, kielen herättämistä impulsseista, jotka kutkuttavat olemassaolon draivia. Taiteilija Lawrence Weiner on tunnettu julkisiin tiloihin tekemistään tekstiteoksista. Youtubesta katsomassani ARKEN-museon haastattelussa¹ hän kertoo ettei halua teoksillaan pilata ihmisten päivää heidän mennessään töihin, hän haluaa sekottaa koko heidän loppuelämänsä. Ja kuinka saavuttaa tämä, on asettaa asioita näkösalille, jotta ihmiset näkies-

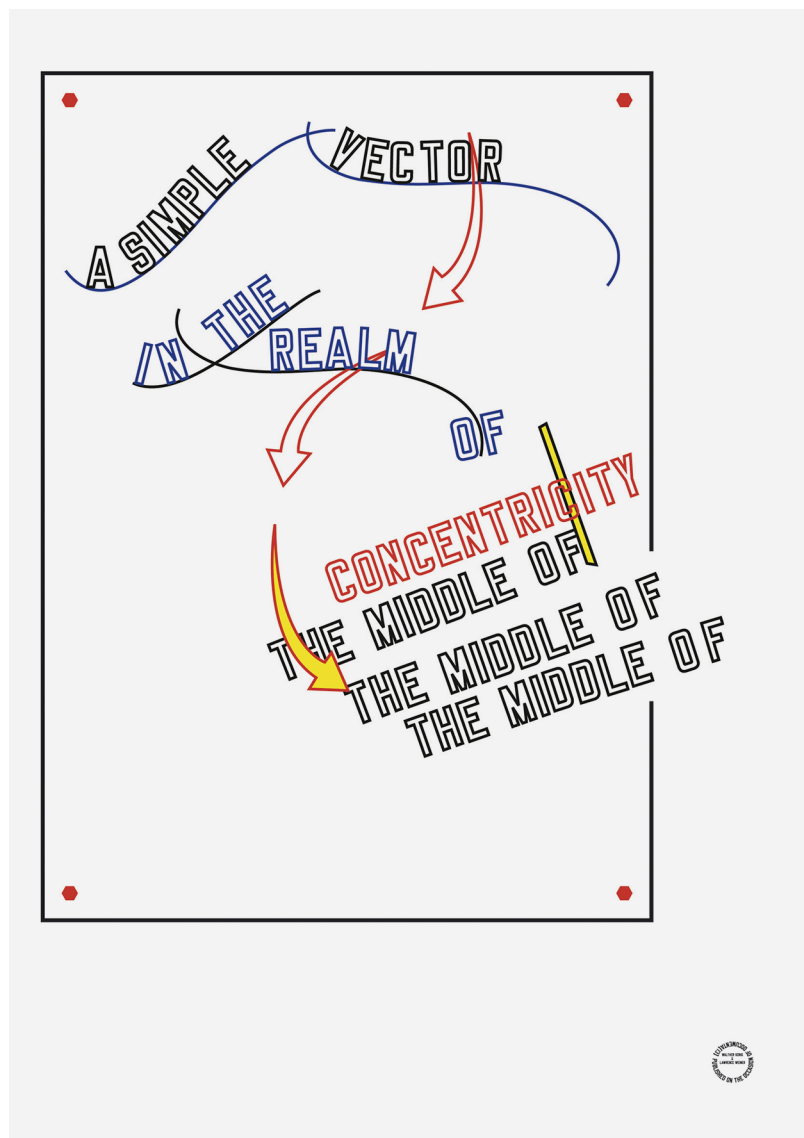
¹ Weiner: www.youtube.com/watch?v=puEMu8JBu00. Katsottu 20.2.2014

sään teoksen olisivat valmiimpia ymmärtämään mitkä todella ovat heidän unelmansa, inspiraationsa ja tietonsa. Jos he voivat käyttää teoksia tällä tavalla hyödyksi, se rikastuttaa heidän elämäänsä. Teokset eivät ole vuosituhatta varten, ei ikuisuutta varten, se on juuri tätä hetkeä varten, sillä olen vain tästä hetkestä.”¹ Weinerin teokset siis toteuttavat havahtumista olemassaoloon. Weinerin mainitsemat näkösalille asetetut asiat ovat nimenomaan sanoja, vaihtelevasti mm. selkeitä lauseita, leijuvia väitteitä, sanakaavoja ja sanoilla tehtyjä laskutoimituksia. Näihin saattaa yhdistyä geometrisiä viivoja ja elementtejä, milloin mitäkin. Ja ennen kaikkea tärkeää on paikka, mihin kontekstiin/miljööseen teos syntyy.

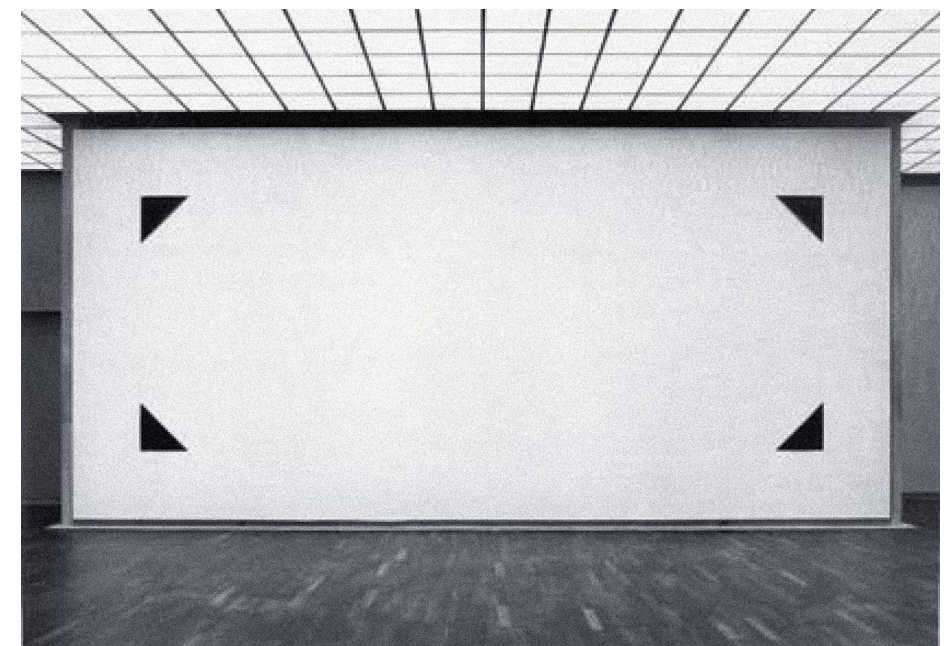
Seinälläni on Weinerin Kassel Documenta13:ssa esillä olleeseen teokseen liittyvä juliste. Sen teksti kertoo (kömpelösti suomennettuna) yksinkertaisen vektorin piirtävän suunnan kaiken keskittyneisyyden keskelle. Anteeksi mitä? Luen sen aina uudelleen enkä silti tiedä mitä se lopulta tarkoittaa. *The middle of, the middle of, the middle of* toistuu, eikä mikään kuvassa ole keskellä niinkuin pelkkä tekstin merkitys antaisi ymmärtää. Kompositio on täysin sanan viestimää merkitystä vastaan. Tämä ristiriita luo periaatteessa tilan kaiken mahdollisuudelle, varmoja takeita asioiden suunnista ei ole. Voin rauhassa havahtua tähän hetkeen.

Kysymykseen *missä kuva sijaitsee*, sivuavan kommentin antaa saksalaisen taiteilijan Gottfried Jägerin teos *Photo Corners*, 1985. Teos on installaatio joka koostuu neljästä uniikista hopeagelatiinipaperista. Hopeagelatiiniobjektit viittaavat valokuva-albumin kuvakulmiin, mutta missä on kuva?

¹ ”I don’t want to fuck up their days on the way to work, I want to fuck up their whole lives. How to do this is to place things in public, so that when people see it they use it as a reference point to understand really what their dreams, their aspirations and wisdom, knowledge are. If they can use it it’d enrich their daily lives. It’s not for millenium it’s not forever it’s for now because I’m only from right now.” Oma litterointi.



Lawrence Weiner, A Simple Vector, 2012
Juliste



Gottfried Jäger
Photo Corners , 1985
Neljä uniikkia hopeagelatiinipaperia



Sarjasta Anywhere Recollections I-IV
Anywhere Recollections I
2012
31 x 34 cm



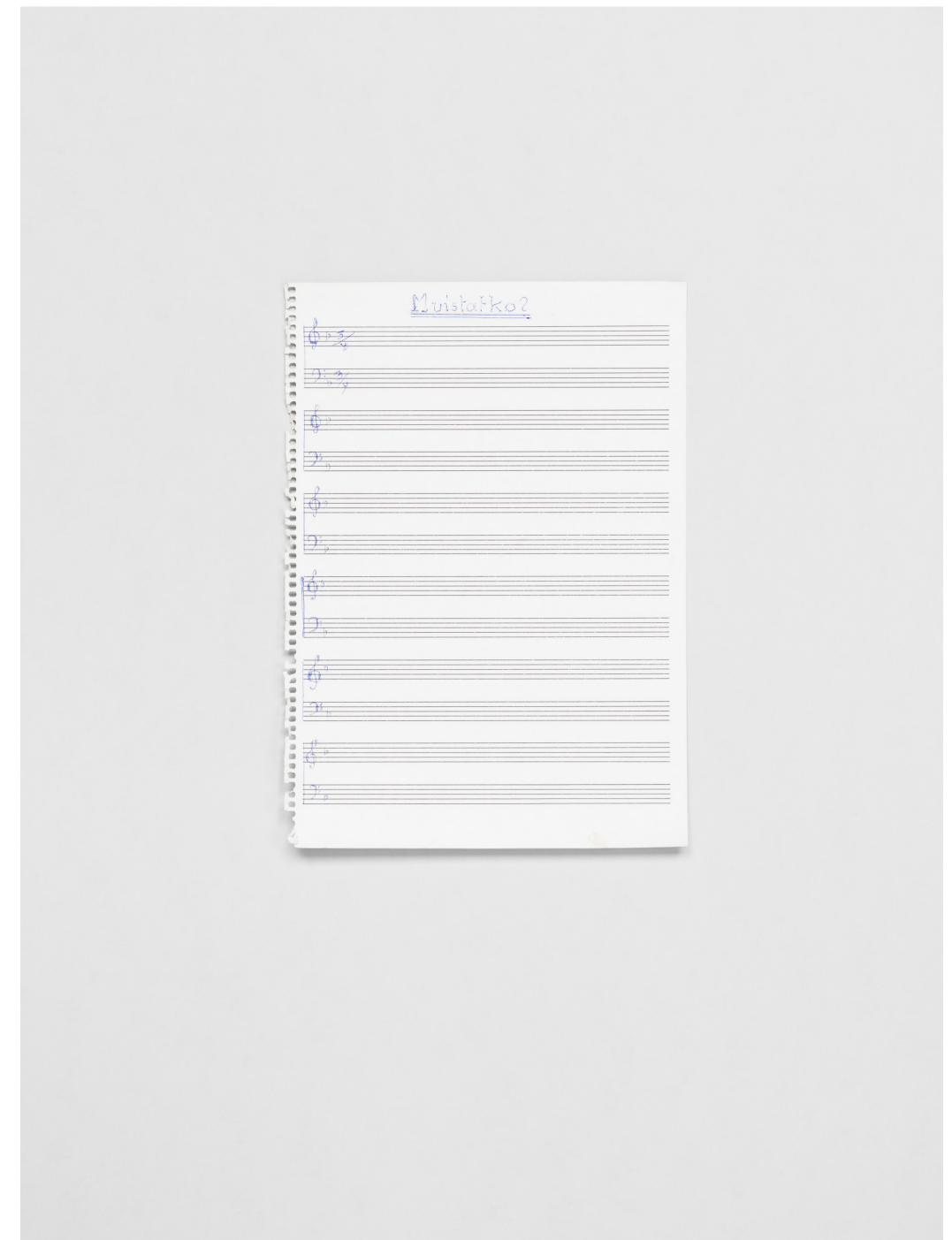
Anywhere Recollections II
2012
31 x 34 cm



Anywhere Recollections III
2012
31 x 34 cm



Anywhere Recollections IV
2012
31 x 34 cm



Muistatko / Do You Remember

2013

67 x 47 cm



A Remembrance of Trial and Error

2013

47 x 33 cm



Oneself
2013
47 x 33 cm



Possession
2013
47 x 33 cm



A Very Beautiful Challenge
2013
47 x 33 cm



Galleria Brandstrup, Oslo
Marraskuu 2013

Omaksun oikeuden puhua runoudesta teosteni kohdalla. Kuten aiemmin ilmaisin, poeettisuus ilmenee samantien kun sana/lause irrotetaan alkuperäisestä asiayhteydestään. Runouden asiantuntijat pääsisivät aiheessa syvemmälle. Tähän kontekstiin määrittelen runouden typistetyksi. Tarkoitan sillä mielikuvia nostattavaa, päättelyn selkeästä kaavasta irrotettua sanalista (tai kuvan ja sanan yhteisvaikutuksesta syntynyttä) lopputulosta. Minua motivoi ihmisyiden ymmärtäminen. Runous ja taide tarjoaa tähän alati lopullista määrittelyä pakenevan vastauksen. Selkeiden johtopäätösten sijaan aavistus nostaa päätään jostain minkä *mahdollisesti* hyväksymme olevan totta. Selkeän vastauksen tarpeesta on luovuttava.

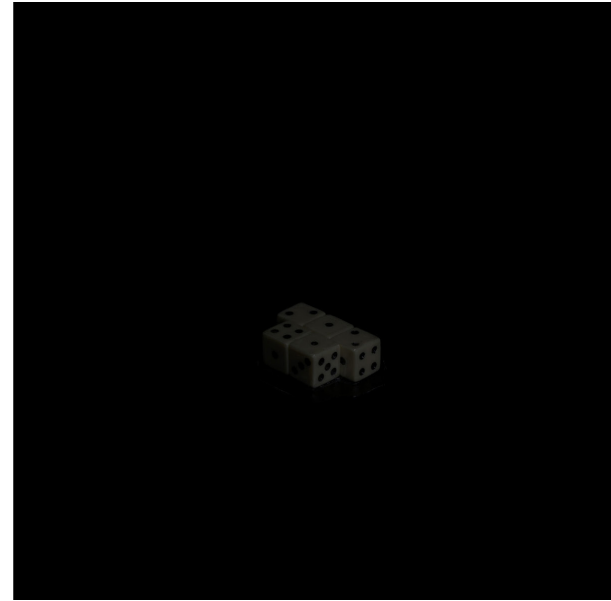
Runous on metaforien ja symbolin maailma. Avantgarde, jälleen, venytti myös runouden rajoja. Dada koki runouden leikkinä, joka kuitenkin nousi traagiselta pohjalta. Surrealismen hengessä André Breton erittelee runouden alueena, jolle ihmeellinen tulee niin tutuksi, että se on runoilijalle todellisuutta. Runoilijan on nähtävä näkijän lailla, hänen on otettava asiat sellaisenaan. Runouden kokemiseen liittyy suuri vaara: surrealistinen runoilija pyrkii saamaan kontaktin kohtaloonsa. Siten on yliluonnollinenkin läsnä tässä runoudessa, koska yliluonnollinen yhdessä fyysisen kanssa muodostaa ihmisen kohtalon.¹ Surrealistien yhteys valkoiseen magiaan nousee tätä kautta usein esiin. Tätä magian puolta mietin: kuvillani, oivalluksilla ja ideoilla on vahva yhteys todellisuuden kokemuksiin ja havaintoihin. Siksikin, ovatko oivallukset enteitä? Olen rauhallisempi kun ajattelen, että kukin oivallus edellyttää ymmärtämistä, ja on seurausta jo tapahtuneesta.

Symbolistirunoilija Stephan Mallarmé (1842-1898) oli ensimmäisiä venyttämään runon sisällön ja muodon välistä vuoropuhelua. Tämä ilmeni tekstin, sanojen ja sivun tyhjän tilan käytön rytmittämisessä aivan uudella tapaa. Kirjoitettu kieli astui esiin konventionaalisesta esittämisen tavastaan. Tämä käy ilmi eteenkin hänen viimeisessä runossaan *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*'A throw of the dice will never abolish chance'*), 1897. Mallarméa voitaneen pitää myös ensimmäisenä suunnannäyttäjänä visuaalisen ja konkreettisen runouden synnylle. Vuonna 1969 belgialainen Marcel Broodthaers teki oman versionsa Mallarmén edellä mainitusta runosta (joka julkaistiin virallisesti 1914) mustaamalla siitä kaikki sanat. Broodthaersin versiosta tuli runon abstrakti kuva.²

¹ Tynni 1962. 8

² http://www.moma.org/collection////browse_results.php?object_id=9310
Luettu 6.3.2014.

Tunnistan käytökseni, juonko suolavettä janooni vai opinko strategian? Saneleeko minua sattuma, vietti vai ennalta määrätty suunnitelma? Sitähän se noppa kuvaa, vaihtoehtoa, kohtalon ja vapaan tahdon vastakkainasettelua. Tai ehkä niiden sulavaa rinnakkaiseloa. Sattumalta heitetyt viisi noppaa tekevät summan 15. Hämärään boxiin suljettuna valokuvatut nopat ovat ehdottomat, ei muutettavissa. Onko vire sama kuin kohtalon kätkevällä juovalla. Kehyksiin olen teetättänyt puuoven, jonka voi paukauttaa kiinni. Voin olla silmäluvuiista tietämätön. Jos suljen oven, voinko valita useista mahdollisista tulevaisuuksista?



Alternative, 2012

Oikealla dokumentointi valmiista objektista
Satunnaisesti heitetyt viisi noppaa valokuvattuna ja kehystettynä
ovelliseen puukehykseen
23 x 23 cm

Runouden kieli on järjetöntä, tai paremmin ilmaistuna se toteuttaa omaa logiikkaansa. Sir Francis Bacon erotti jo 1600-luvun alussa taiteen ja tieteellisen ajattelun eron seuraavanlaisesti: järkevä tutkimus tarjoaa ajattelulle sen miten asiat todellisuudessa ovat. Runous puolestaan on totuuden kaltaisia näennäisyyksiä, jotka tuovat mielihyvää antaessaan ajattelulle sen mitä tämä haluaa.

(*Se on bipolääristä liikettä luonnollisten vaistojen ja opitun kontrollin välillä.*)

Runous käyttää vastakohtia tehokeinoinaan. Vastapari-asetelmat ja ristiriidat ovat läsnä myös teoksissani. Teokset voidaan tulkita vaikka jatkuvan olemassaolon harjoitteluna, jossa järki ja vietti vuorottelevat. Tai säännöt ja sattuma. Säännöt johon kasvamme ja joita omaksumme ulkopuolelta törmäävät ajoittain impulsseihin, joille emme löydä ratinonaalista perustetta. Kyse on asioiden määrittämisen epäonnistuneista yrityksistä. Tarvitsemme vastakohdan voidaksemme määrittää, tai edes yrittää määrittää. Toisin sanoen kaiken sen, mikä on, määrittelee se mikä ei ole. Kuten vapaus voidaan määritellä vain sääntöjen tunnistamisen kautta. Ihmisestä tulee yksilö vain suhteessa toiseen.

Tätäkö merkitsee kaiken kaksiosaisuus: avattu ikoni, peltinen avattava rasia, sikariaskin ylä- ja alapuoli, kaksi kertaa samassa kuvassa esiintyvä, kulunut korttipakka. Mitä vielä. Tyhjien diakehysten parillisuus ja niissä esiintyvien sanojen vastakohtaisuus: meri-kauppapaikka, yleinen näkymä-näkymä linnun silmin. Ääripäät, vastakohdat muistuttanee lopulta toisiaan yhtä paljon kuin mielipuoli pyhimystä.

Runous, spontaani työskentelyasenne kadottaa jyrkän jaon järjen ja vietin (tunne?) välillä. Ironia ja haudanvakavuus paikkaavat kättä. Järjen ja tunteiden välistä erottelua on lieenee olemassa monenmoista. Mennään alueelle jossa olis erotettava järki, halut, vietit ja tarpeet. Sivuutan sen etten turhaan eksy. En malta olla mainitsematta muistikirjaan merkitsemästäni huomiosta, Platonin vertauskuvasta joka saa minut lukiessani kuulemaan lujaa, kisaavaa kavioiden kopinaa: Faidroksessa, vuoropuhelussa sielun ja rakkauden filosofiassa Platon puhuu kahdesta hevosesta, jotka yhdessä laukkaavat ihmissielua eteenpäin: ne ovat intohimon musta ratsu ja toinen, järjenvalkkea. Tämä kavioiden kopse johdattaa minut väljästi parin vuoden taakse.

Lokakuussa 2011 odottelin Semifinalissa kollegani Jaana Maijalan kanssa Joose Keskitalon keikan alkua. Odottavan aika kävi pitkäksi ja oli puuhattava jotain. Ryhdyin suttaamaan kalja-kuitista ’runoa’ peittämällä siitä kirjaimia ja ylimääräisiä merkkejä, jättämällä näkymiin vain sen kirjallisen viestin ’joka kuitista halusi tulla esiin’. Monelle tuttu ja vanha tekniikka. Heitin keskeneräisesti käsitellyn kuitin Jaanan jatkettavaksi. Lopulta lokakuu 2011 kului kauppa-kuittien yhteisen kynäilyn merkeissä, milloin missäkin päin kaupunkia istuskellessa. Lokakuun lopulla kuitteja, valmiita ’runoja’ oli kertynyt sopiva määrä. Päätimme tehdä niistä kirjan. Laskimme kuitit yhteen ja yllättäin, olimme lopettaneet työskentelyn 52:n kuitin jälkeen. Kuin olisi käynyt läpi korttipakan jokaisen kortin. Syntyi teos Runoja Kaupan Kassalta¹ (2012), 52:n kauppa-kuittirunon kokoelma. Kirjan teemat sivuavat ihmisyyttä, vahvasti sovinnaisuuden tuolla puolen. Kauppakuittien tekstit eivät kieleltään sovi herkkäkorvaisille ja näin parin vuoden jälkeen niitä lukiessani punastelen itsekin. Kuitenkin jonkinasteinen vakavuus ja herkkyys asettuvat teoksessa huutavan epäsovinnaisen ja rajun rinnalle. Lopullinen viesti avautuu useampaan suuntaan. Kontrastin aikaansaamiseksi nimesimme ’runot’ perinteisempään tapaan kuten *Lähteellä, Danse Macabre, Näky, Merenkäynti, Eleetön* tai *Salattu Onni*.

Olkoonkin syntynyt kauppa-kuittirunokokoelmamme vaikka rappeutunutta surrealismia, tulee metodina mieleen nuorten surrealistirunoilijoiden, kuten Bretonin, Eluardin, Desnoksen harjoittama leikki, jossa irrallisille lapuille kirjatut sanat yhdisteltiin toisiinsa satunnaiseen tapaan. Syntyi lauseita, kuten *Ihana raato on juova uutta viiniä (Le cadavre exquis boira le vin nouveau)*. Tämä oli ensimmäisiä näin syntyneitä lauseita ja surrealistirunoilijat ryhtyivät kutsumaan metodiaan nimellä ’Ihanan raadon leikki’.²

Puolalaissyntyinen taiteilija Natalie Czech käyttää työskentelynsä materiaalina runoutta. Sen sijaan että hän itse loisi teoksiaan, hän täyttää luomansa kehyksen tekemällä yhteistyötä ammattikirjoittajien kanssa. Esimerkiksi hänen sarjansa *Il pleut by Guillaume Apollinaire*, on viiden kuvan sarja, johon hän on pyytänyt tekstejä viideltä eri kirjoittajalta. Kaikkien tekstien pohjalla on Apollinainen visuaalinen runo *Il Pleut*, jonka kirjoittajat ovat sulauttaneet kirjoittamansa uuden tarinan sisään juuri sellaisena visuaalisena kuviona kuin runo alkujaankin on kirjoitettu. Czech itse on lopuksi valokuvanut kirjoittajien tarinasivut, joista hän on akryyliimaalilla huomionut alkuperäisen *Il Pleut* runon näkyviin. Czech luo taiteelliselle työskentel-

1 Self published. Edition of 40 artist books.

2 Tynni 1962. 9

telylleen systeemin, jonka osallistuvat kirjoittavat täyttävät. Taitelijan rooli tässä on kaiketi tuottaa visuaalisia havaintomalleja, jotka linkittävät uuden materiaalin tuottamisen historian jatkumoon. Uudet merkitykset syntyvät, alkuperäisen runon tyhjä tila onkin yhtäkkiä täytetty uudella aikamme tekstillä, jossa Apollinairen runo onkin kuin löydettävissä: Voisiko sanoa että *Il Pleut* kääntyykin näin itsensä negatiiviksi?

Vielä todellisuusyhteyteen liittyen, *Nulla Creatio ex Nihilo*, eli mitään ei synny tyhjästä. Ei kaiketi runo tai yksinkertaisin sananparsikaan. Tähän tarvitaan elämä, siinä koko yksinkertainen materiaali. Välitön elämys ei kelpaa sellaisenaan kuvailtavaksi vaan todellisuuden havainto muuttuu metaforaksi ja etääntyy tekijästään. Asiat itävät, ja ponnahtavat tietoisuuteen sitten salamannopeasti. Puhutaan intuitiosta, jonka John Dewey määrittelee vanhan ja uuden sulautumisena, jotka kohdatessaan kipinöivät kuin alkukengät¹. Mitä ikinä *alkukengillä* hän tarkoittaakaan, lausahdus toimii. Teosten todellisuus näyttäytyy vapaana mahdollisuuksille, ihmisille ja sattumanvaraisuudelle. Läsnaolo palautuu paloina takaisin ihmisyyden ytimeksi.

1 Dewey 2010. 323

Il pleut

i
l
p
l
e
u
t

d
e
s
v
o
i
x

d
e

f
c
m
e
s

c
o
m
e
s
i
e
l
l
e
s

é
t
a
i
n
t

m
o
r
t
e
s

m
é
m
e
d
a
n
s

l
e
s
o
u
v
e
n
i
r

c
e
s
t
v
o
u
s

a
u
s
s
i
q
u
i
l
p
l
e
u
t

m
e
r
c
i
l
l
e
u
s

r
e
n
c
o
n
t
r
e
s

d
e
m
a
v
i
c
é

g
o
u
t
l
e
t
t
e
s

é
c
o
u
t
e
s
i
l
p
l
e
u
t

c
a
b
r
è
s
e

p
r
e
n
n
e
n
t

à
h
e
n
i
r
t
o
u
t

u
n
i
v
e
r
s
i
t
é

d
e
v
i
l
l
e
s

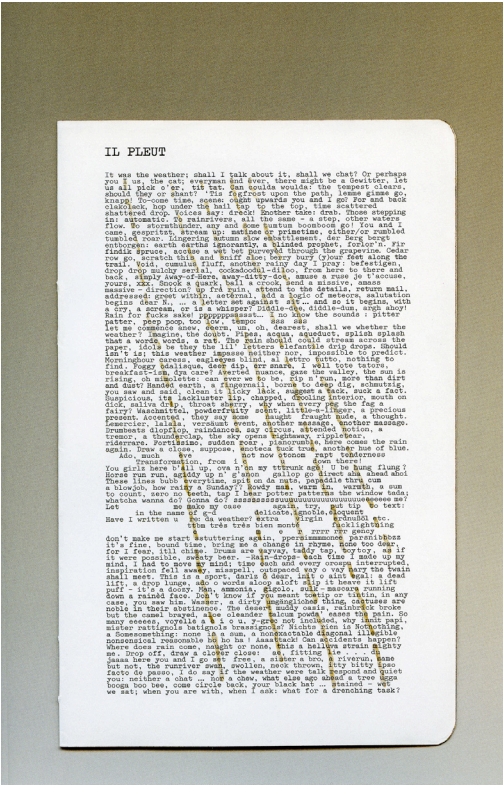
a
u
r
i
c
u
l
a
i
r
e
s

é
c
o
u
t
e
s
o
m
b
e
r
l
e
s

q
u
i
r
e
t
e
n
n
e
n
t

h
a
u
t
e
n
b
a
s

m
u
s
i
q
u
e

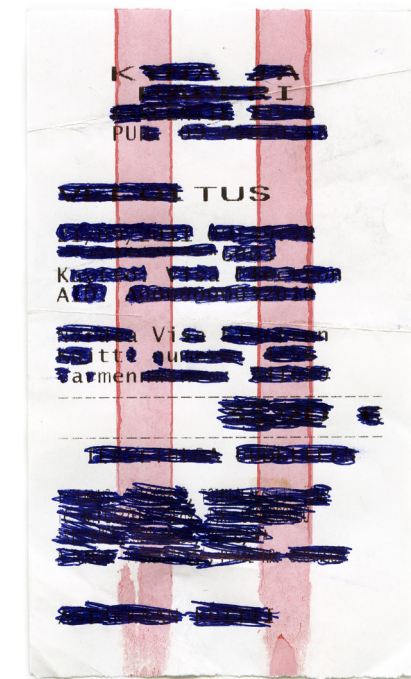


Vas.
Guillaume Apollinairen originaali runo *Il Pleut*

Oik.
Natalie Czech
sarjasta *Il pleut* by Guillaume Apollinaire
2012
Il pleut by Ashkan Sepahvand



Runoja kaupan kassalta, 2012
Yhteistyö Jaana Maijalan kanssa
Lokakuun 2011 aikaan syntyneen 52:n kauppakuittirunon kokoelma
Fragmentteja ihmisyydestä sovinnaisuuden tuolla puolen.



Ote kirjasta:
Punaiset langat

V JOHTOPÄÄTÖS

Taide on ennustamista ilman taulukoiden ja tilastojen muotoa, ja se vihjaa inhimillisten suhteiden mahdollisuuksista, joita ei tavata sääntöinä eikä määräyksinä, ei kehotteluna eikä hallintana.
- John Dewey

Tässä opinnäytetekstissä olen esittänyt 39 kysymystä. Konkreettisia vastauksia näihin kysymyksiin voi laskea yhden käden sormin. Johtopäätöksenä tälle, voin rauhassa antautua pois loogisuuden kahleesta. Teoksessaan Alaston Sydämeni Baudelaire toteaa: ”Elämässä on vain yksi todellinen viehätys, se on Pelin viehätys. Mutta entä jos on yhdentekevää voittaako vai häviääkö?” Siinä tilanteessa voin unohtaa koko pelin olemassaolon.

Vaikkakin, pelaamisen taito jalostuu kierros kierrokselta. Sattuma jakaa materiaalin jonka armoilla kokoat strategiasi. Yksi pakka, kokonainen yksilö, jonka yksi saavutus johtaa aina seuraavan kierroksen uuteen alkuun. Näistä vertauskuvallisista huomiosta huolimatta pelikortit olen pelannut loppuun. Pakkomielle on tyydyttynyt. Kaiken tekemiseni jälkeen havaitsen valokuvaamisen oikeutuksen olevan kaiken kohdalla edelleen hankalaa. Kaipaan jatkoa ymmärtämilleni faktoille: pienen sievän esineen olisi aika muuttaa volyymiaan. Halajan murtaa sen valokuvan siistimän, teknologianpuhtaan suojan ja turvallisen etäisyyden. Voin käyttää ’hiljaisen’ valokuvan jälkeen värähtelevämpää, äänekkäämpää muotoa koska kenties tiedän paljon paremmin mitä sanoa.

temporary,



*Delicate as a Dream, birds hover in flight.
For these birds, homemaking is
easy, they build no nest*

2014

Materiaalit: pahvi, teippi, höyhen ja liima

VI LÄHTEET

Anttila, Lauri 1989. *Ajatus ja Havainto kirjoituksia vuosilta 1976-1987*. Kuvataideakatemia Helsinki.

Breton, André 1996. *Surrealismen Manifesti*. Ensimmäinen Manifesti 1924. Suomentanut Väinö Kirstinä. Kustannusosakeyhtiö Taide Helsinki.

Burgin, Viktor 1989: Taideteorian Loppu. Suomeksi toimittaneet ja kääntäneet: Martti Lintunen, Tauno Saarela, Janne Seppänen. Gummerus Kirjapaino Oy Jyväskylä.

Cage, John 1961 (first printing). *Silence*. Wesleyan University Press Middletown Connecticut.

Czech, Natalie 2012: *I have nothing to say. Only to show*. Spektorbooks Leipzig.

Flusser, Vilém 2000 (original 1984): Towards Philosophy of Photography. Translated by Anthony Mathews. Reaktion Books London.

Dewey, John 2010. *Taide kokemuksena*. Suomentaneet Antti Immonen ja Jarkko S. Tuusvuori. Eurooppalaisen filosofian seura Helsinki.

Godfrey, Tony 2008. *Conceptual Art*. Phaidon Press Limited London.

Eldridge, Richard 2009. *Johdatus taiteen filosofiaan*. Suomentanut Markku Lehtinen. Hakapaino Helsinki.

Kandisky, Wassily 1981. *Taiteen Henkisestä sisällöstä*. Käännös: Marjut Kumela. Gummerus Jyväskylä.

Lintonen Kati 2010. *After Sauna Art, Elonkorjaajat ja valokuva*. Toim. Kati Lintonen. Maahenki ja Suomen Valokuvataiteen Museo.

Mallander, Jan-Olof 1981. Mekintöjä matkalla kohti suurta symbolismia kirjassa ARS 83 s.52-62. Ateneumin Taidemuseo Helsinki.

Rautio, Pessi 1994. Pysähtyneisyyden ajan muistomerkit *Valokuva-lehdessä 2/1994*, s. 29-33.

Tynni, Aale 1962. *Tulisen Järjen aika, Kymmenen modernia ranskalaista lyyriikkaa*. Suomentanut Aale Tynni. Werner Söderström Porvoo.

Sakari, Marja 2000. *Käsitetaiteen etiikka; suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Valtion taidemuseo.

Seife, Charles 2000. *Nollan elämänkerta*. Suom. Risto Varteva. WSOY Juva.

Internet:
Helfert, Heike: www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-film/. Luettu 19.1.2013.
Liebs, Holger: www.frieze.com/issue/review/peter_roehr/. Luettu: 21.01.2014.
MoMa: www.moma.org/collection/#!/browse_results.php?object_id=9310-. Luettu 6.3.2014.
Opalka, Roman: Opalka, Roman. www.en.wikipedia.org/. Luettu 4.2.2014.
Weiner, Lawrence: www.youtube.com/watch?v=puEMu8JBu00. Katsottu 20.2.2014.
[Wikipedia.org/wiki/Sekvenssi_\(musiikki\)](http://Wikipedia.org/wiki/Sekvenssi_(musiikki)). Luettu 7.3.2012

Kiitos,

Jyrki Siukonen
Merja Salo
Maanantai Kollektiivi
Juuso Noronkoski

